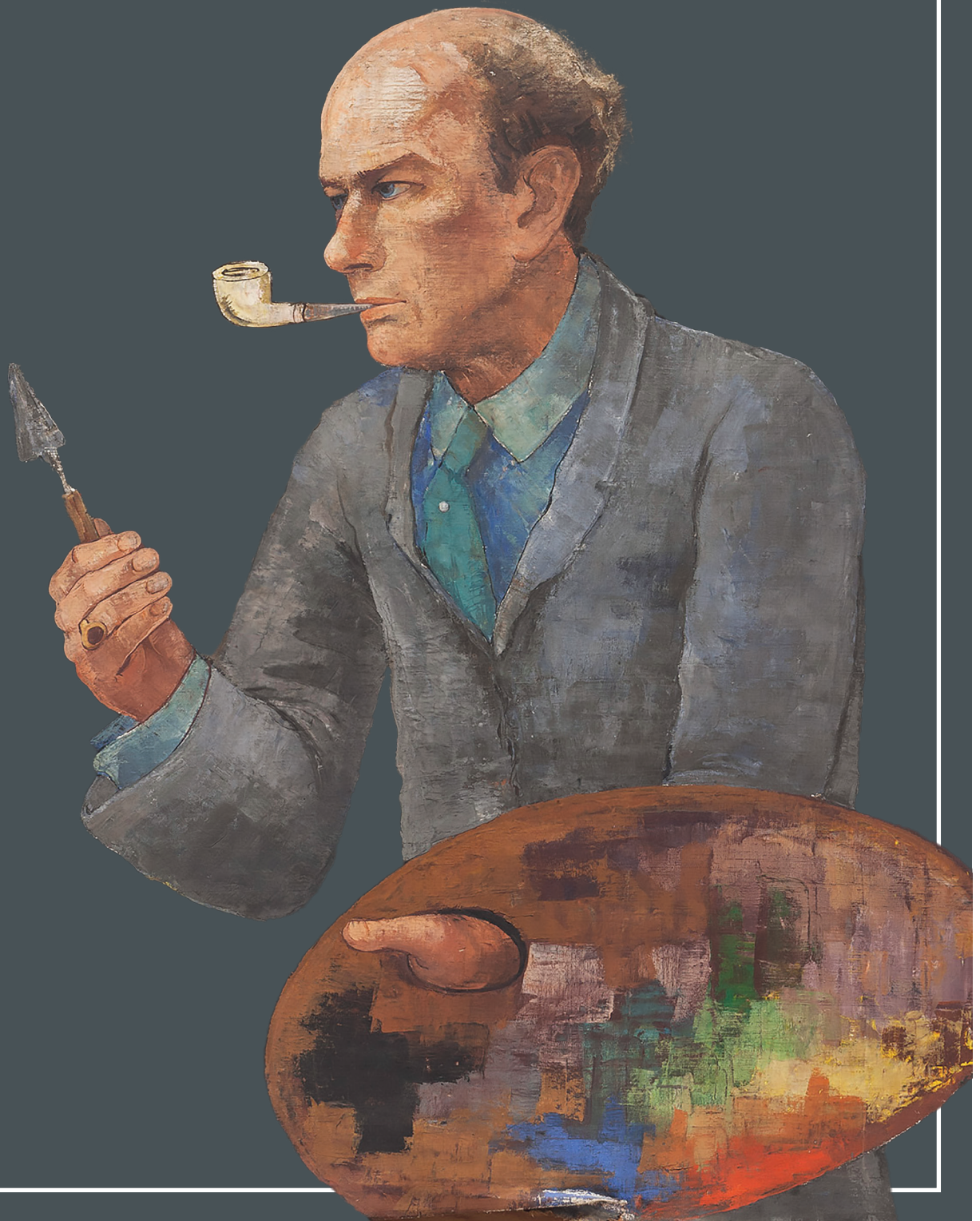


Kathrin DuBois

Werner Heuser (1880–1964)
Ein Künstler und Kunstakteur

Band 1



Werner Heuser (1880–1964)

Ein Künstler und Kunstakteur

Band 1
Text

Inaugural-Dissertation
zur Erlangung des Doktorgrades der Philosophie (Dr. phil.)
durch die Philosophische Fakultät der
Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf

vorgelegt von
Kathrin DuBois

aus
Kempten

1. Gutachterin: Prof. Dr. Andrea von Hülsen-Esch
2. Gutachter: Prof. Dr. Jürgen Wiener

Düsseldorf März 2022
Tag der Disputation: 21. November 2022

Inhalt

1.	Prämissen	1
1.1	Werner Heuser als Kunstakteur.....	1
1.2	Die Klassische Moderne und die Ausgangslage im Rheinland	5
1.3	Werner Heuser als Künstler	13
1.4	Quellenlage und Vorgehen	17
2.	1880–1918	20
2.1.	Düsseldorf und Dresden	20
2.2	Exkurs: Mira Heuser	32
2.3	Rom	37
2.3.1	Italien als Bildungsstätte Anfang des 20. Jahrhunderts	37
2.3.2	Die Villa Strohl-Fern.....	44
2.3.3	Indizien zu Werner Heusers künstlerischer Entwicklung in Rom.....	48
2.3.4	Begegnungen: Hermann Haller, Ernesto de Fiori, Maurice Sterne	52
2.3.5	Werner Heuser und Karl Hofer	55
2.3.7	Hans von Marées und die „neuen deutschen Römer“	60
2.4	Frankreich	66
2.4.1	Ein Künstler des Café du Dôme	66
2.4.2	Orientierungspunkte: Paul Cézanne, Paul Gauguin, Henri Matisse	70
2.4.3	Kubismus und Picasso.....	75
2.5	Berlin.....	79
2.6	Krieg und Rückkehr	85
3.	1919–1933	89
3.1	Künstlervereinigungen und Netzwerke	89
3.1.1	Das Junge Rheinland und die Rheingruppe.....	89
3.1.2	Alfred Flechtheim	100
3.1.3	Kontakte nach Hessen	106
3.1.4	Schauspielhaus Düsseldorf.....	107
3.1.5	Künstlerverein Malkasten und Club der Künstler	111
3.1.6	Kunstakademie Düsseldorf	115
3.2	Künstlerische Arbeit.....	123
3.2.1	Die neue religiöse Kunst	123
3.2.2	Expressionismus um 1920.....	132
3.2.3	Druckgrafik	137
3.2.4	Nachexpressionismus	142
3.2.5	Der GeSoLei-Auftrag	147
3.2.6	Typenbilder der 1920er-Jahre	155
3.2.6.1	Der Einzelne und die Gesellschaft.....	155
3.2.6.2	Physiognomik, Masse und Gestik.....	160
3.2.6.3	Werner Heuser und August Sander.....	168
3.2.6.4	Melancholie	175
3.2.6.5	Ausblick: Typenbilder ab 1933.....	180

4.	1933–1945	182
4.1	Werner Heusers Entlassung im Kontext der NS-Kulturpolitik.....	182
4.1.1	Düsseldorf 1933	182
4.1.2	Weiterarbeit 1933–1937	188
4.1.3	Die Aktion „Entartete Kunst“ und Werner Heusers Entlassung.....	197
4.2	Grauzonen zwischen Ablehnung und Anpassung.....	205
4.2.1	Die Rehabilitierung Werner Heusers ab 1940	205
4.2.2	„West-duitse Kunst“ 1940 und der Totentanz-Zyklus	209
4.2.3	Die „Große Deutsche Kunstausstellung“ und weitere Ausstellungen 1940–1945	217
5.	1945–1964	223
5.1	Die Kunstakademie Düsseldorf 1945–1949.....	223
5.1.1	Der kulturelle Wiederaufbau Düsseldorfs und Werner Heusers Rückkehr	223
5.1.2	Ewald Mataré und die Berufung Werner Heusers zum kommissarischen Direktor	228
5.1.3	Wiederaufbau und Wiedereröffnung.....	235
5.1.4	Entnazifizierung und Reintegration.....	240
5.1.5	Hans Schwippert und die freie und angewandte Kunst	247
5.1.6	Personalien: Campendonk, Meistermann, Schreiber	261
5.1.7	Die Butteraffäre und ein Scheitern mit Verdienstkreuz	267
5.2	Ämter und Mitgliedschaften Werner Heusers	272
5.2.1	Kulturbund zur demokratischen Erneuerung Deutschlands	272
5.2.2	Landesberufsverband Bildender Künstler Nordrhein-Westfalen e.V.....	276
5.2.3	Künstlerverein Malkasten	282
5.2.4	Kunst und Politik.....	284
5.3	Künstlerische Entwicklung	288
5.3.1	Themenschwerpunkte Werner Heusers	288
5.3.1.1	Ruinen.....	288
5.3.1.2	Masken und Maskerade	294
5.3.1.3	Typen und Gruppen	300
5.3.2	Abstraktion und Realismus in Westdeutschland	302
5.3.2.1	Die Etablierung der Abstraktion 1945–1949	302
5.3.2.2	Gegner der Abstraktion.....	307
5.3.2.3	Die Rezeption des Künstlers Werner Heuser nach 1945	314
6.	Fazit	318

1. Prämissen

1.1 Werner Heuser als Kunstakteur

1902 stellte der Düsseldorfer Kunststudent Wilhelm Schmurr seinen Studienfreund Werner Heuser in einem lebensgroßen Gemälde dar. Weltgewandt präsentierte er den Zweiundzwanzigjährigen, mit weitem Mantel, Hut und Stock (Abb. 1).¹ Das Bild reiste, gewann einen Preis, wurde vom Düsseldorfer Kunstmuseum erworben und trägt so das Gesicht Heusers bis heute in die Öffentlichkeit. Auch in Romanen kann man ihm begegnen, ohne ihn suchen zu müssen: unter dem Decknamen „Professor Reuser“ in Günter Grass' Nachkriegsroman „Die Blechtrommel“ von 1959² sowie unter seinem korrekten Namen in Hans Pleschinskis „Königsallee“ von 2013.³ Wer er war, weiß man jedoch kaum noch. Seit einer Gedächtnisausstellung im Jahr 1965 erschienen, mit Ausnahme des Eintrags im Allgemeinen Künstlerlexikon⁴ sowie vereinzelter Kurzvorstellungen⁵ keine monografischen Beiträge über Werner Heuser.

Diese Tatsachen allein rechtfertigen keine umfassende Forschung – schier unendlich ist die Liste der Künstlerinnen und Künstler, die noch keine größere Aufmerksamkeit erfahren haben. Doch etliche biografische Merkmale Werner Heusers legen nahe, dass eine Beschäftigung mit seiner Person Aufschluss über größere Zusammenhänge geben kann. In einem Nachruf konnte man 1964 lesen, Werner Heuser habe als der „große alte Mann der Düsseldorfer Kunst“⁶ gegolten (Abb. 2). Zwischen Schmurrs Bildnis und dieser Würdigung lagen gut sechs Jahrzehnte und es war viel geschehen: Heuser, vorwiegend als Maler und Zeichner tätig, hatte in die über Generationen erfolgreiche Düsseldorfer Malerfamilie Sohn-Rethel eingehiratet. Nach dem dortigen Studium lebte er in Dresden, Rom, Paris und Berlin, bevor er sich 1919 endgültig im Rheinland niederließ. Hier wurde er zeitweise von dem Kunsthändler Alfred Flechtheim vertreten. Heuser war Mitglied und teilweise Mitbegründer lokaler Künstlervereinigungen vom Sonderbund über Das Junge Rheinland und die Rheingruppe bis zum Club der Künstler. Ab

¹ Das Kürzel „Abb.“ bezieht sich im Folgenden auf das Abbildungsverzeichnis. Der Katalog der Gemälde enthält Nummern, die mit „G“ beginnen, Druckgrafiken tragen Nummern mit vorangestelltem „D“. Alle Anhänge befinden sich in Band 2.

² GRASS 1977 (1959), S. 397. Günter Grass studierte ab 1947 an der Düsseldorfer Kunstakademie. In seinem Roman lässt er Akademiedirektor Reuser dem Protagonisten Oskar Mazerath, der sich als Modell an der Düsseldorfer Kunstakademie verdingt, ein Empfehlungsschreiben ausstellen.

³ PLESCHINSKI 2013. Siehe auch Kapitel 4.2.1.

⁴ HEISE 2012.

⁵ Siehe beispielsweise SONDERMANN 2011, S. 26.

⁶ Anonym, „Düsseldorf trauert um Professor Werner Heuser. Zum Tode des verdienten Malers und Akademiedirektors“, in: Düsseldorf Nachrichten, Nr. 135, 13. Juni 1964. Werner Heuser wurde am 11. November 1880 in Gummersbach geboren und starb am 11. Juni 1964 in Düsseldorf.

1926 bis zur Entlassung als „Entarteter“⁷ war er Professor der Düsseldorfer Kunstakademie und ab 1946 ihr kommissarischer Direktor im Wiederaufbau. Darüber hinaus wurde er Gründungspräsident des Landesberufsverbands Bildender Künstler Nordrhein-Westfalen e.V. Heuser hatte damit erstens Anteil an der Institutionsgeschichte der Düsseldorfer Kunstakademie – von der Verbindung mit der Familie Sohn-Rethel über das eigene Studium und seine Professur bis zum Direktorat – und zweitens an den Zusammenschlüssen der Künstlerschaft bis in die politischen Ebenen der Nachkriegszeit hinein. Er war drittens in den namhaften Kunstmarkt der Zeit involviert und brachte viertens potenziell eigene Impulse aus seinen Auslandsaufenthalten mit ein. Als Schnittstelle zu verschiedenen Gruppen ist der Kunstakteur Werner Heuser eine Quelle für seine Zeit, ein Mittler zum Verständnis von Verbindungen und Allianzen der rheinischen Kunstgeschichte.

Netzwerkforschung ist ausgehend von den Sozialwissenschaften etwa ab der Jahrtausendwende in zahlreichen wissenschaftlichen Feldern populär geworden, wobei große Unterschiede in den Zugangsweisen bestehen. Vertreter der in den 1980er-Jahren entwickelten Akteur-Netzwerk-Theorie, die insbesondere mit dem französischen Soziologen Bruno Latour verbunden ist, befassen sich kaum mit sozialen Netzwerken einzelner Menschen, sondern vorwiegend mit nicht-menschlichen Akteuren. Sie betonen, dass prinzipiell alle weltlichen Phänomene miteinander verknüpft sind. In seiner Studie zu Louis Pasteur beschrieb Latour beispielsweise, inwiefern Akteure wie die Hygienebewegung, Kolonialinteressen und der Entwicklungsstand der Medizin für die bahnbrechende Entdeckung der nach ihm benannten Pasteurisierung entscheidend waren.⁸ In anderen soziologischen oder geschichtswissenschaftlichen Ansätzen stehen soziale Netzwerke im Mittelpunkt. Hier ist der Gedanken leitend, dass Akteurinnen und Akteure der Gesellschaft in verschiedenen Konstellationen zusammenfinden, dass diese Prozesse gesellschafts- und geschichtsbestimmend wirken und daher der Blick auf die Beziehungen zwischen konkreten Akteurinnen und Akteuren lohnt.⁹ Die egozentrierte¹⁰ oder biografische¹¹ Netzwerkforschung befasst sich mit einzelnen Akteurinnen und Akteuren. Sie können mehr oder weniger zentral in ihrer Bedeutung für ein Netzwerk sein. Netzwerke können selbst zu Akteuren werden,

⁷ Siehe Kapitel 4.1.3 dieser Arbeit. Juristisch betrachtet, handelte es sich nicht um eine Entlassung, sondern um die Nicht-Verlängerung des Arbeitsvertrags.

⁸ LATOUR 1988 (1984).

⁹ Siehe DÜRING/KEYSERLINGK 2012 für einen Überblick, auch zu den Grenzen systematischer Netzwerkforschung in den Geschichtswissenschaften.

¹⁰ BILECEN/AMELINA 2018, S. 601.

¹¹ KAISER 2020, S. 207.

die miteinander in Beziehung treten. Mit dem Modell des vielfältig verknüpften Netzwerks wird erlebte und gelebte soziale Komplexität greifbar gemacht.

In der (kunst)historischen Netzwerkforschung sind quantitative Methoden, anders als in den gegenwartsorientierten Sozialwissenschaften, seltener umsetzbar. In den Geschichtswissenschaften handelt sich „ganz überwiegend um die Verwendung von Ansätzen und Einzelverfahren der Netzwerkanalyse sowie um Argumentationsfiguren und Grundannahmen der Netzwerktheorie [...], nicht um Netzwerkanalysen im strengen sozialwissenschaftlichen Sinne. [...] Im Zentrum dieser Untersuchungsinteressen stehen in der Regel die Handlungsformen und -möglichkeiten individueller und kollektiver Akteure; im Unterschied zu älteren Formen der Biographie oder der Institutionengeschichte werden die Akteure hierbei jedoch nicht isoliert behandelt, sondern in die sozialen, wirtschaftlichen, kulturellen und politischen Kontexte eingebettet, die sie auf der einen Seite aktiv mitgestalten und die ihnen auf der anderen Seite den Rahmen für ihren Handlungsspielraum und ihre Entscheidungen vorgeben.“¹² Auch in der vorliegenden Studie wird der Protagonist in diesem Sinne als Agent verstanden. Welche Rolle spielte er in seinen Netzwerken? Wie wurde er geprägt und welchen Aufschluss gibt er über Strukturen in seinem Umfeld?

Die Orientierung am Netzwerkmodell ging und geht einher mit einer Umbewertung des Subjekts. Das gilt für Künstlerinnen und Künstler in besonderem Maß: Der Geniegedanke, die Konzeption von Kunstgeschichte als Abfolge außergewöhnlicher einzelner Künstler – hier bewusst im Maskulinum¹³ – bestimmte die Kunstgeschichte über lange Zeit.¹⁴ Wird ein Individuum als Teil von Netzwerken beschrieben, wird der Blick hingegen zwischen Einzelnem und Gruppe, zwischen persönlichen Besonderheiten und größeren Strukturen hin- und hergelenkt. Damit wird der Gefahr begegnet, den Einzelnen in geschichtlichen Prozessen überzubetonen. Es wird aber auch ein einseitiger Blick auf das gegenteilige Extrem, auf rein strukturelle Analysen vermieden, die Individualität keinen Platz geben. Von Vertretern des Strukturalismus und Poststrukturalismus wie Niklas Luhmann oder Michel Foucault wurden Gesellschaft und Kultur um die Mitte des 20. Jahrhunderts bekanntermaßen nicht mehr als Ergebnis bewusst handelnder Einzelner verstanden, sondern übergeordnete Bezüge als geschichtsbildend identifiziert. Nach Foucault bestimmen Machtverhältnisse und Diskurse, was denk-, sag- und

¹² REITMAYER/MARX 2010, S. 869.

¹³ Im Folgenden werden die weibliche und die männliche Form genutzt, wo alle geschlechtlichen Orientierungen gemeint sind. Zusammengesetzte Nomen werden zugunsten der Lesbarkeit nicht gegendert. Der Irrtum ist in allen Fällen vorbehalten.

¹⁴ Für eine umfassende Behandlung dieser Thematik siehe SOUSSLOFF 1997.

machbar ist. Sie bringen Subjekte erst hervor. Genre und Methode der per se subjektzentrierten Biografie wurden in diesen Theoriekreisen zunächst einmal suspekt.¹⁵ Erst im Laufe der Zeit wurden Diskursanalyse und Biografik zusammengedacht.

Zur Frage der angemessenen Darstellung des Subjekts in Gesellschaft und Geschichte kommt in der Literatur-, Musik- und Kunstwissenschaft als methodische Herausforderung das Werk, dessen Verhältnis zum Subjekt zeitweise sehr deutlich problematisiert wurde. Renate Berger schrieb 2006: „*Säuberlich getrennt oder wechselseitig in Dienst genommen – die Trennung von Leben und Werk, aber auch das in musealer Katalogproduktion immer noch anzutreffende Mischungsverhältnis von werk- und lebensgeschichtlichen Informationen hat längst an Überzeugungskraft eingebüßt*“.¹⁶ In ähnlicher Richtung äußerte sich im selben Jahr im englischen Sprachraum Gabriele Guercio in einer umfassenden Publikation zur kunsthistorischen Monografie.¹⁷ Zur Infragestellung künstlerzentrierter Darstellungen hatten Theorien beigetragen, die werkimmanenten Deutungsangeboten deutliche Priorität einräumten, so der Kunsthistoriker Max Imdahl mit seinem ab etwa 1980 publizierten Ansatz der Ikonik.

Die Gefahr des Biografismus – der haltlosen Erklärung von Werkaspekten aus der Biografie oder der Biografie aus dem Werk – verlor jedoch mit der Zeit ihre hemmende Kraft.¹⁸ Insbesondere in einer kulturgeschichtlichen Ausrichtung der Kunstgeschichte überwiegen die Vorzüge monografischer und damit auch biografischer Arbeit: Die Künstlerinnen- und Künstlerforschung kann Fallbeispiele zu einer Neubewertung von sehr unterschiedlichen kulturellen Zusammenhängen beitragen und ist als Grundlagenarbeit vielseitig anschlussfähig, etwa für die Provenienzforschung, die in den vergangenen zwanzig Jahren stetig an Bedeutung gewonnen hat. Der „cultural turn“ hat mit sich gebracht, dass Leben und Werk von Künstlerinnen und Künstlern in Abhängigkeit von vielen verschiedenen Faktoren gedacht werden.

Die Gliederung der folgenden Seiten orientiert sich in der Gewichtung der Inhalte entsprechend weder an einer Trennung in einen „Künstler“ und einen „Kunstakteur“ noch an ihrer konsequenten Verzahnung, sondern an der jeweiligen Quellenlage und an inhaltlichen Faktoren. Beispielsweise liegen nur wenige Primärquellen für die Zeit bis 1919 vor, sodass sie vorwiegend anhand der Literatur zu den geografischen Stationen des Künstlers dargestellt wird.

¹⁵ HELLWIG 2009, S. 356, siehe auch HELLWIG 2005.

¹⁶ BERGER 2006, S. 496f. Siehe hier auch: „*Wahrscheinlich gibt es kaum ein Thema, das in geisteswissenschaftlichem Zusammenhang mehr Kopfzerbrechen ausgelöst hat als die Bestimmung des Stellenwerts von Autobiographie und Biographie im Verhältnis zum Werk*“ (S. 497).

¹⁷ GUERCIO 2006, Kapitel 8, insbesondere S. 288.

¹⁸ So proklamierte eine Tagung 2011 die „*Wiederkehr des Künstlers*“ seit der Jahrtausendwende und einen „*Boom der Künstlerforschung*“, siehe FASTERT/JOACHIMIDES/KRIEGER 2011, S. 16f.

Es wurde versucht, das persönliche Umfeld Werner Heusers ebenso zu rekonstruieren wie die künstlerischen Themen, die es bestimmten. Für die Phase der Weimarer Republik, in der Heusers Beteiligung an zahlreichen mehr oder weniger formellen Kreisen belegt ist, wurde zur besseren Übersicht zu einer textlichen Trennung des Kunstakteurs vom Künstler übergegangen, ebenso im Kapitel zur Zeit nach 1945, das schwerpunktmäßig auf Heusers kunstpolitische Aktivitäten eingeht. Für die Zeit des Nationalsozialismus erfolgte eine solche Trennung nicht, war Heusers Stellung als Akademieprofessor doch unmittelbar abhängig von der politischen Bewertung seiner Kunst.

1.2 Die Klassische Moderne und die Ausgangslage im Rheinland

Die Zeitspanne der westeuropäischen Kunstgeschichte, an der Werner Heuser teilhatte, wird gemeinhin „Klassische Moderne“ genannt. Es handelt sich um einen etablierten Hilfsbegriff, dessen genaue zeitliche Eingrenzung allerdings genauso wenig als gegeben angenommen werden kann wie die Inhalte, die er evoziert.¹⁹ Als Fallbeispiel kann Werner Heuser dazu beitragen, Kontinuitäten und Brüche dieser Zeit weiter zu präzisieren und hartnäckige Narrative zu hinterfragen. Den Mythen eines avantgardelastigen ersten Drittels des 20. Jahrhunderts, das über die „innere Emigration“ ihrer Protagonistinnen und Protagonisten zur Zeit des Nationalsozialismus in einen internationalen Kunststil der Gegenstandslosigkeit in der Bundesrepublik mündete, kann sein Lebensweg entgegengesetzt werden.

Geistesgeschichtlich wird von einem Beginn der Moderne etwa ab 1800 gesprochen, als Herrschaftssysteme verstärkt hinterfragt wurden, kunstgeschichtlich von der Mitte des 19. Jahrhunderts, als die Kunstakademien zunehmend an Autorität verloren.²⁰ Es bildeten sich in Anlehnung an französische Entwicklungen auch im deutschsprachigen Raum zahlreiche Sezessionen; als eine der ersten gilt die Freie Vereinigung Düsseldorfer Künstler von 1891.²¹ Unter „Klassischer Moderne“ wird in der Regel die Phase westeuropäischer Kunst begriffen, in der sich in schneller Abfolge eine Vielzahl an betont neuen Stilen, Interessen und zum Teil auch Dogmen herausbildete. Die Avantgarde im Sinne von Künstlergruppen, die mit Manifesten programmatisch erklärten, was zeitgemäß und zukunftssträchtig ist,²² ist nur ein Teil davon. Sie bestimmt die Wahrnehmung der Zeit jedoch. Der Kanon der Klassischen Moderne wurde von Ausstellungen und Einzelpersönlichkeiten mitgeprägt, unter anderem der Kölner

¹⁹ In der vorliegenden Arbeit werden weitere Kategorisierungen, unter anderem sogenannte Ismen, verwendet. Dies geschieht im Bewusstsein ihrer Definitionsschwierigkeiten zugunsten assoziativer Orientierung.

²⁰ BONNET 2005, S. 52.

²¹ MOELLER 1984b, S. 25. Der bereits 1809 in Wien gegründete Lukasbund gilt heute als erste Sezession.

²² BONNET 2005, S. 63, vgl. auch BEYME 2005, S. 225.

Sonderbundaussstellung 1912 und dem ersten Direktor des New Yorker Museum of Modern Art, dem germanophilen Alfred H. Barr. Sein legendäres Diagramm zur Stilentwicklung für die Ausstellung „Cubase and Abstract Art“ beginnt beim Postimpressionismus und stellt die Klassische Moderne als eine Abfolge bestimmter westeuropäischer Ismen und Künstlergruppen vor. Von einigen Autorinnen und Autoren wird das Jahr 1905 als Beginn der Klassischen Moderne gesetzt.²³ Mit diesem Jahr beginnt in Barrs Diagramm ein wahres Gewirr von Verbindungslinien. Es ist das Jahr, in dem im Pariser Herbstsalon die Fauves entdeckt wurden und in Dresden die Künstlervereinigung Brücke entstand. Diesen Meilensteinen könnten aber andere entgegengesetzt werden, beispielsweise die Gründung des Museum Folkwang als weltweit erstem Museum für zeitgenössische Kunst im Jahr 1902. Dass mit dem Jahr 1905 langfristig eine Epochengrenze etabliert werden konnte, hängt auch mit Rezeptionsfragen zusammen: mit der verstärkten Abwendung vom Impressionismus in dieser Zeit, mit der gezielten Ablehnung nachimpressionistischer Kunst durch das nationalsozialistische Regime²⁴ und mit ihrer ebenso gezielten Rehabilitierung nach 1945. Der heutige Begriff der Klassischen Moderne steht also in Bezug zu der vagen nationalsozialistischen Eingrenzung „entarteter Kunst“. Wie in Kapitel 4 zu sehen sein wird, wurden auch damals keine klaren Kriterien kommuniziert. Die Übergänge zwischen Akzeptanz und Ablehnung waren fließend. Der Begriff Klassische Moderne verweist entsprechend nicht auf definierbare Inhalte, sondern auf einen ungefähren Zeitraum und ein Assoziationsspektrum, das der steten Präzisierung bedarf.

Hierfür bieten sich Mikrostudien an, die einzelne, lokale Begebenheiten differenziert herausarbeiten können. Werner Heusers Karriere spielte sich wesentlich um Düsseldorf und im nördlichen Rheinland ab.²⁵ Die dortige Situation ist in historischer Sicht von anderen Regionen zu unterscheiden. Das katholische Rheinland wurde nach den Befreiungskriegen gegen Napoleon mit dem Wiener Kongress 1815 preußisch und 1822 zur Rheinprovinz zusammengefasst. Es herrschte in der Folge ein gewisser Oppositionsgeist gegenüber Preußen. In diesem zeitlichen Umfeld wurde die zuvor kurfürstliche Kunstakademie Düsseldorfs im Jahr 1819 als preußische

²³ Siehe beispielsweise BONNET 2005, S. 63; BEYME 2005, S. 25.

²⁴ Siehe für diesen Zusammenhang HEFTRIG 2014, S. 15f. Die Nationalsozialistinnen und Nationalsozialisten trafen offiziell eine etwas spätere Grenze, wenn sie von der „Verfallskunst ab 1910“ sprachen. In der Münchner Femeausstellung „Entartete Kunst“ wurde jedoch der Expressionismus – und damit auch die 1905 gegründete Künstlervereinigung Brücke – in besonderem Maß angeprangert.

²⁵ „Das“ Rheinland gibt es nicht, die Gebiete der preußischen Rheinprovinz und der nach dem Zweiten Weltkrieg in Nordrhein-Westfalen aufgegangenen Gebiete decken sich beispielsweise nicht. Für Werner Heuser relevant waren vor allem die Regierungsbezirke Düsseldorf und Köln, die unter anderem Krefeld, Duisburg, Essen und das heutige Wuppertal umfassten, aber auch die erweiterten „Rheinlande“, die noch zur Sprache kommen.

Institution wiederbelebt. Damals hatte Düsseldorf etwa 24.000 Einwohner.²⁶ Strategisch interessant war die alte Residenzstadt vor allem durch ihre Nähe zum Ruhrgebiet, dem führenden Industriegebiet des Reiches. Dieser Umstand war auch für die Kunst wesentlich: Liquide Kunstinteressierte aus dem Wirtschaftssektor stärkten Institutionen, sicherten Kulturschaffende finanziell ab und hielten sie vor Ort. Ohne diese Voraussetzung ist die Kunstregion Rheinland nicht zu denken.

Mit der Akademieneugründung wurde die Stadt staatlicherseits zum Kunstzentrum erklärt. Schnell konzentrierten sich hier Kunstmarkt und Ausstellungswesen. Es entstanden ein sehr präserter Kunstverein sowie zahlreiche Künstlervereinigungen. Die Kunstakademie verhalf Düsseldorf zu einem Alleinstellungsmerkmal im Westen des Landes. Sie deckte die komplette Rheinprovinz ab, die ab 1822 bis zum Ende des Ersten Weltkriegs etwa von Kleve bis Saarbrücken reichte. Die nächste deutschsprachige Kunstakademie konnte man in Kassel oder in Frankfurt in dem als Stiftung geführten Städelschen Kunstinstitut besuchen. Wenngleich die internationale Relevanz der Akademie im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts deutlich nachließ, war Düsseldorf durchgängig als Begegnungsort von Künstlerinnen und Künstlern relevant. Mit Düsseldorf über ihre Akademiezeit verbunden waren zum Beispiel Vertreter der sogenannten Rheinischen Expressionisten, die in der Regel in Bonn verortet werden, wie August Macke und Hans Thuar.

Die rheinische Regionalidentität war vor dem angedeuteten politischen Hintergrund besonders ausgeprägt.²⁷ Der Rhein wurde zum Mythos. Unter dem Begriff der „Rheinlande“ ging man in der Selbstbestimmung bisweilen weit über die Grenzen der Rheinprovinz hinaus. In den Künsten fand dies Ausdruck in der Gründung des Verbands der Kunstfreunde in den Ländern am Rhein, die im Umkreis der ab 1900 erscheinenden Zeitschrift „Die Rheinlande“ erfolgte. Darin wurden – im Sinne der Handelsroute entlang der Wasserstraße – unter anderem Wiesbaden, Darmstadt, Straßburg und Basel zu den Rheinlanden gezählt.²⁸ Die geografische Lage im Westen des Landes brachte die Rheinprovinz nach dem Ersten Weltkrieg in eine Sonderposition, welche die Identität als „*Mentalitätsraum*“²⁹ weiter stärkte. Der Rhein wurde grundsätzlich sowohl von Frankreich als auch von Deutschland beansprucht, auch als Puffer zum Nachbarn. Frankreich stärkte im Rheinland Separatismus, um eine Loslösung vom Deutschen Reich zu

²⁶ Diese Zahl stammt aus dem Jahr 1816, siehe Open Data Düsseldorf, [https://opendata.duesseldorf.de/dataset/-d9571e67-a58e-4027-b3b1-bb16a251288a/resource/ad56d747-5d92-492b-abd1-a101deb391a1#view-grid:-{columnWidth:\[{column:!bevoelkerung,width:297}\]}\]\(20. Mai 2023\).](https://opendata.duesseldorf.de/dataset/-d9571e67-a58e-4027-b3b1-bb16a251288a/resource/ad56d747-5d92-492b-abd1-a101deb391a1#view-grid:-{columnWidth:[{column:!bevoelkerung,width:297}]})

²⁷ Siehe die Beiträge in KORTLÄNDER/GRIMM 2001.

²⁸ Siehe CEPL-KAUFMANN 2012, S. 31–34; AUSST.-KAT. KONSTANZ/FRANKFURT A. M./KARLSRUHE 2013.

²⁹ MÖLIG 1994, S. 25.

erwirken.³⁰ Bestimmte Gebiete wurden im Rahmen der Versailler Verträge nach Kriegsende von alliierten Truppen zum Zweck der militärischen Kontrolle entmilitarisiert und manche auch besetzt; Düsseldorf betraf dies als Sanktionsmaßnahme ab dem Frühjahr 1921. Die Einführung neuer Zollgrenzen schwächte die Region wirtschaftlich. Als ab 1923 auch das wirtschaftsstarke Ruhrgebiet besetzt wurde, um ausstehende Zahlungen zu sichern, war ein Höhepunkt der Konflikte erreicht.³¹ Es wurde versucht, eine Rheinische Republik auszurufen, Widerständler legten unter anderem den Bahnverkehr lahm. Die Besetzung führte zu Selbstbehauptung einerseits³² und zu pazifistischen, internationalistischen Tönen andererseits, denen sich auch viele junge Künstlerinnen und Künstler anschlossen.³³ Im Aufruf zur Gründung der Union internationaler fortschrittlicher Künstler hieß es in Düsseldorf 1922 etwa: „*Die Kunst muß international werden, oder sie wird aufhören zu sein.*“³⁴ Dies widersprach allerdings nicht der ausgeprägten regionalen Identität, die sich in zahlreichen auf das Rheinland bezogenen Titeln von Kunstzeitschriften, Ausstellungen oder Künstlergruppen niederschlug. Einen Höhepunkt der Demonstration von Selbstbewusstsein in dieser politischen Unsicherheit bildeten die Feierlichkeiten des Jahres 1925, mit denen man die tausendjährige Zugehörigkeit des Rheinlands zum Deutschen Reich beging. In diesem Zusammenhang war auch die Kunst Aushängeschild. Walter Kaesbach als Kurator der Düsseldorfer Ausstellung zeitgenössischer Kunst setzte in diesem Rahmen betont auf Überregionalität und zeigte unter anderem Gemälde von Wassily Kandinsky, Paul Klee oder Lyonel Feininger, Bilder, deren Abstraktionsgrad unter den lokalen Künstlerinnen und Künstlern seinesgleichen suchte.³⁵

1911 schrieb der damals noch in Bonn, später in Düsseldorf tätige Kunsthistoriker Walter Cohen über das Rheinland, „*das offizielle Kunstwesen [...] ist konservativer als anderswo in Deutschland.*“³⁶ Er begründete dies mit dem Wohlstand der Region. Besonders zog in den Folgejahren die Akademiestadt Düsseldorf Kritik auf sich, in der sich das „*offizielle Kunstwesen*“ zentrierte. 1912 fand die bereits genannte wegweisende Ausstellung des Sonderbundes nicht in dessen Gründungsstadt Düsseldorf statt, sondern in Köln – nach Protesten aus Künstlerkreisen wurde die Nutzung des städtischen Kunstpalasts nicht genehmigt. Dieses Ereignis wird immer wieder als bezeichnend für den Düsseldorfer Konservatismus ins Feld geführt.

³⁰ BLOTEVOGEL 2001, S. 63.

³¹ WOLF/ENGELHARDT 1997, S. 61.

³² Jürgen Wiener bewertete den auffallend regen Düsseldorfer Hochhausbau zur Zeit der Besetzung als Zeichen der Demonstration von Stärke, siehe WIENER 2006, S. 218f.

³³ Für die Literaten siehe CEPL-KAUFMANN 2006b, S. 262.

³⁴ Zitiert nach: AUSST.-KAT DÜSSELDORF 1985a, S. 57.

³⁵ AUSST.-KAT. DÜSSELDORF 1925.

³⁶ COHEN 1910, S. 49.

Darüber hinaus kam ab der Düsseldorfer Museumsgründung 1913 die zögerliche Erwerbungs- politik der Stadt in die Waagschale.³⁷ Die Akademie büßte weiter an Attraktivität ein, die dor- tige Ausbildung wurde von vielen jüngeren Künstlern um die Jahrhundertwende als doktrinär empfunden. Im Zusammenhang mit der Kunstgewerbebewegung erhielten andere Städte Profil, es gründeten sich Kunstgewerbe- oder Werkschulen und damit Ausbildungsalternativen.³⁸ Dazu kamen starke Mäzene, welche die Kunstentwicklung beeinflussten, vor allem Karl Ernst Osthaus in Hagen. Grundsätzlich sind die zahlreichen freien Initiativen beachtlich – auch in Düsseldorf. Vor allem das dort 1904 gegründete Schauspielhaus unter Louise Dumont und Gustav Lindemann, eine Reformbühne, bündelte sehr unterschiedliche künstlerische Kräfte und bestimmte die zeitgemäße Kultur in nicht zu unterschätzender Weise mit.

Die Vielgestaltigkeit der jungen Kunst der 1910er- und 1920er-Jahre spiegelte sich auch im Rheinland. Allein in der Malerei, die in dieser Arbeit im Fokus steht, zeigen sich die unter- schiedlichsten Facetten. Neben dem Expressionismus eines August Macke oder Walter Ophey stehen nur wenige Jahre später die Kölner Dada-Gruppe, unter anderem mit Max Ernst und Marta Hegemann, die gesellschaftspolitisch engagierten Abstraktionen der kölnener progressiven, die Bürgerschreck-Haltung der zeitweisen Wahl-Düsseldorfer Otto Dix und Gert Wollheim, die naive Malerei Adalbert Trillhaases, die feenhaften Figuren der kurz hier lebenden Marie Laurencin oder die minutiös gemalten Landschaften Theo Champions. Hinzu kommen Gleich- altrige, die sich weiterhin am Impressionismus orientierten, etwa Max Clarenbach, Hans Kohl- schein oder Julius Paul Junghanns. Wie das Panorama der Künstlerinnen und Künstler ist auch die Literatur zum Thema nur schlaglichtartig darstellbar. Zahlreiche Teams und Einzelpersonen haben Künstlerinnen und Künstler, Künstlergruppen, Institutionen oder übergreifende Themen behandelt. Unter den kollaborativen Ansätzen ist „Der westdeutsche Impuls 1900–1914“ aus dem Jahr 1984 zu nennen. Unter diesem Titel wurden in Düsseldorf, Essen, Hagen, Köln, Kre- feld und Wuppertal Ausstellungen und Publikationen zur lokalen Kunstgeschichte, ihren Pro- tagonisten und Netzwerken erarbeitet.³⁹ Einige Institutionen publizierten kontinuierlich zur Kunst der Moderne im Rheinland. Die Düsseldorfer Galerie Remmert und Barth hat von der Gründung 1980 bis zur Schließung 2019 zahlreiche fundierte Ausstellungskataloge herausge- geben, darunter Bände zum Jungen Rheinland, zu dem Kreis um die Kunsthändlerin Johanna

³⁷ STIFTUNG MUSEUM KUNSTPALAST 2013, S. 51.

³⁸ So 1883 in Düsseldorf, 1894 in Barmen, 1896 in Elberfeld, 1904 in Aachen und Krefeld, 1910 in Dortmund, 1911 in Essen und 1926 in Köln.

³⁹ Für Düsseldorf siehe AUSST.-KAT. DÜSSELDORF 1984.

Ey sowie dem Kunsthändler Hans Koch.⁴⁰ Das August Macke Haus in Bonn publiziert seit Anfang der 1990er-Jahre Forschungsergebnisse zur rheinischen Moderne mit Fokus auf den Rheinischen Expressionismus. Nicht zuletzt finden sich im Arbeitskreis Moderne im Rheinland der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf bereits seit über dreißig Jahren Forscherinnen und Forscher unterschiedlicher Fachbereiche zusammen. Mit thematischen Publikationen zur Moderne im Rheinland wurden, gerade auch aus interdisziplinärer Perspektive, wertvolle Zusammenhänge erschlossen.⁴¹

Neben international bekannten Künstlern wie Max Ernst, August Macke oder August Sander sind auch unbekanntere Künstler wie Walter Ophey und Jankel Adler über die Jahre mehrfach behandelt worden.⁴² Allein die Künstlervereinigung Das Junge Rheinland war jedoch mit mindestens 400 Künstlerinnen und Künstlern verbunden, von denen heute zum Teil wenig mehr als die Namen bekannt sind. Von den Künstlerinnen wurden nur wenige eingehender behandelt, unter anderem in Schriften des August Macke Hauses und im Rahmen eines Forschungsprojekts zum Jungen Rheinland 2019.⁴³ Was die Künstlernetzwerke angeht, wurden in den vergangenen fünfzehn Jahren neue Forschungsergebnisse zum Sonderbund,⁴⁴ zu den köln progressiven,⁴⁵ zur Kalltalgemeinschaft⁴⁶ und zum Jungen Rheinland⁴⁷ vorgelegt. Auch Gruppierungen wie die Kölner Secession oder der 1911 ebenfalls in Köln gegründete Gereonsclub sind weiterhin im Fokus. Akteurinnen und Akteure wie Karl Ernst Osthaus, der Kunsthändler Alfred Flechtheim oder die Kunstkritikerin Luise Straus-Ernst gewinnen an Profil.⁴⁸ Darüber hinaus hat die Kunstmarktforschung wichtige Erkenntnisse zum Verständnis der Klassischen Moderne im Rheinland beigetragen.⁴⁹

⁴⁰ Siehe z. B. AUSST.-KAT. DÜSSELDORF 1994; AUSST.-KAT. DÜSSELDORF 1996; AUSST.-KAT. DÜSSELDORF 2007b.

⁴¹ Siehe z. B. BREUER 1994; BREUER/CEPL-KAUFMANN 1997; BREUER/CEPL-KAUFMANN 2000; AUSST.-KAT. DÜSSELDORF/KÖNIGSWINTER 2006; BREUER/CEPL-KAUFMANN 2008; CEPL-KAUFMANN/GRANDE/ MÖLICH 2012.

⁴² Zu Ophey vor allem KRAUS 1993 sowie jüngst AUSST.-KAT. DÜSSELDORF 2018, HÜLSEN-ESCH 2019; zu Jankel Adler das Werkverzeichnis HEIBEL 2016 sowie AUSST.-KAT. WUPPERTAL 2018.

⁴³ ULLNER 2019 und AUSST.-KAT. DÜSSELDORF 2019a.

⁴⁴ AUSST.-KAT. KÖLN 2012; CEPL-KAUFMANN/GRANDE/MÖLICH 2012.

⁴⁵ AUSST.-KAT. KÖLN 2008.

⁴⁶ Siehe die virtuelle Ausstellung „Die Kalltalgemeinschaft“, <http://www.kalltalgemeinschaft.de> (20. Mai 2023), auch für einen Überblick über die Kunst der Region um 1900.

⁴⁷ AUSST.-KAT. DÜSSELDORF 2019a; SCHÜTZ 2019; HÜLSEN-ESCH/CREMER/ULLNER 2021.

⁴⁸ 2019 wurde Osthaus im Kontext des Bauhauses behandelt, 2022 erschien eine Doppelbiografie von Karl Ernst und Gertrud Osthaus: STAMM/KÖPNICK 2022. Zu Flechtheim: DASCHER 2013 (2011); DASCHER 2012; DRECOLL/DEUTSCH 2015; DASCHER 2017; DUBOIS 2021. Zu Straus-Ernst siehe die Ausstellung „1917. In Erinnerung an Luise Straus-Ernst“ im Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud, Köln 2017, die belletristische Darstellung von Eva Weissweiler (WEISSWEILER 2016) sowie die Herausgabe der Lebenserinnerungen unter dem Titel „Nomadengut“ im Jahr 2000.

⁴⁹ Siehe z. B. zur Galerie Nierendorf WALTER-RIS 2003, zum Kunsthandel in Köln nach 1945 WILMES 2012.

Werner Heuser spielte in diesen Zusammenhängen bislang eine verschwindend geringe Rolle. In Verbindung mit dem Sonderbund⁵⁰ und mit der Künstlervereinigung Das Junge Rheinland⁵¹ wurde er zumindest immer wieder genannt. Als Künstler der Galerie Flechthelm wurde er in einem Beitrag der Autorin zu einer Tagung zum Jungen Rheinland 2019 vorgestellt.⁵² Annette Gautherie-Kampka wertete in ihrer Dissertation zu dem auch mit Alfred Flechthelm besonders verbundenen Pariser „Café du Dôme“ 1995 neue Quellen zu Werner Heuser aus. Sie trug damit eine erste wissenschaftliche Forschung zum Künstler bei, beschränkte sich themenbedingt aber auf den kurzen Zeitraum seines Paris-Aufenthalts.⁵³ Im Zusammenhang mit den Kontakten rheinischer Künstlerinnen und Künstler zur Darmstädter Secession wurde Heuser nur knapp benannt.⁵⁴

Das Beispiel Werner Heusers ist geeignet, wichtige Facetten zur Geschichte der Kunstakademie Düsseldorf beizutragen. Sie ist für den Zeitraum zwischen 1900 und 1919⁵⁵ sowie 1919 und 1933⁵⁶ vergleichsweise gut untersucht. Die Zeit des Nationalsozialismus ist noch kaum überblickend behandelt worden.⁵⁷ In diesem Bereich gibt es insgesamt für die Düsseldorfer Kunstgeschichte noch Forschungsbedarf.⁵⁸ Die Geschichte der Institution nach 1945 war Thema der Dissertation zur Düsseldorfer Kulturpolitik nach 1945 von Wolfgang Horn⁵⁹ sowie in einer

⁵⁰ AUSST.-KAT. KÖLN 2012, S. 588 (Liste der ausgestellten Werke).

⁵¹ AUSST.-KAT. DÜSSELDORF 1970, o. S.; AUSST.-KAT. DÜSSELDORF 1985a, S. 9, 10, 13, 67, 70 f., 99, 115f., 150, Abb. S. 144 (Titelblatt der „Masken“, ohne Namensnennung), 271 und 288 und sowie in den Quellen; AUSST.-KAT. BONN/DÜSSELDORF 1988 (mit Beiträgen der genannten Publikation von 1985 sowie drei neuen Essays, die nichts Neues zu Heuser beitragen); Erwähnungen in einzelnen Katalogen der Galerie Remmert und Barth, z. B. AUSST.-KAT. DÜSSELDORF 1994, S. 21 und AUSST.-KAT. DÜSSELDORF 1996, S. 7; AUSST.-KAT. DÜSSELDORF 2008, S. 15, 16, sowie hierin der Beitrag KRACHT 2008, S. 50, 52, 53; AUSST.-KAT. DÜSSELDORF 2019a.

⁵² DUBOIS 2021.

⁵³ GAUTHERIE-KAMPKA 1995, siehe auch AUSST.-KAT. WILHELMSHAVEN/WÜRZBURG/DARMSTADT/ DELMENHORST 1996. Zu den Düsseldorfer Künstlern des Café du Dôme siehe auch KRACHT 2008.

⁵⁴ AUSST.-KAT. BONN 1999.

⁵⁵ WIESE 1984; MOELLER 1984b; ROTH, Nicole 2011.

⁵⁶ Zur Tagung „Die Neue Akademie. Die Kunstakademie Düsseldorf in den Jahren 1919 bis 1933“ der Kunstakademie Düsseldorf und der Heinrich-Heine-Universität im Mai 2019 erschien bislang keine Publikation. Es liegen zum Thema einzelne Darstellungen und ergänzende Essays vor (KLAPHECK 1961; KLAPHECK 1985 (1973); LEACH 2007; VAN DYKE 2015) sowie personenzentrierte Darstellungen über Walter Kaesbach (FEHLEMANN 1991; VAN DYKE 2000; AUSST.-KAT. SINGEN/KONSTANZ 2008; YI 2015) und namhafte Vertreter des Kollegiums wie Paul Klee (AUSST.-KAT. MÜNCHEN/HAMBURG 2003; ROTH 2015b) und Heinrich Campendonk (FIRMENICH 1989).

⁵⁷ BERING 2014 lieferte einen ersten Ansatz, der jedoch noch vieles offen lässt. Einzelne Aspekte finden sich in AUSST.-KAT. DÜSSELDORF 1987. Für ergänzende thematische oder monografische Untersuchungen siehe u. a. HESSE 1995; HEUTER 2002; DOLL 2010; VAN DYKE 2011; VAN DYKE 2017.

⁵⁸ Für wichtige Vorarbeiten siehe RISCHER 1972 zur Kulturpolitik in Düsseldorf; LEPPER 1985; AUSST.-KAT. DÜSSELDORF 1987; SCHÄFERS 2001. Auf das Düsseldorfer Kunstmuseum bezogen siehe STIFTUNG MUSEUM KUNSTPALAST 2011, S. 70–85; AUSST.-KAT. DÜSSELDORF 2017, DUBOIS 2019. In einem jüngeren Beitrag zum Jungen Rheinland im Nationalsozialismus rufen zu starke Verallgemeinerungen zum Widerspruch auf (NODA 2021).

⁵⁹ HORN 1981.

Publikation der Kunstakademie aus dem Jahr 2014.⁶⁰ Hinzu kommen Arbeiten von Lothar Romain, Ekkehard Mai und Dawn Leach.⁶¹ Diese Arbeiten trugen wichtige Aspekte bei, bildeten die Konflikte der Zeit aber nicht umfassend ab. Werner Heusers Rolle als Akademiedirektor wurde nur gestreift. Das große Thema der Entnazifizierung an der Kunstakademie Düsseldorf wurde – wenngleich es in Bezug auf entsprechende Forderungen Ewald Matarés immer wieder genannt wird – mit Ausnahme eines Überblicks bei Johannes-Dieter Steinert, einzelnen Bemerkungen bei Wolfgang Horn und Christoph Heuter sowie ersten Forschungen der französischen Kunsthistorikerin Axelle Fariat noch nicht umfassend erörtert.⁶²

Die stärkste Aufmerksamkeit erfuhr Heusers Direktorat in Steinerts Quellenstudie zum Verhältnis von Bildender Kunst und Politik in Nordrhein-Westfalen. Hier findet sich die bislang detaillierteste Analyse der Situation der Kunstakademie Düsseldorf in der unmittelbaren Nachkriegszeit, welche die wichtige Rolle des Architekten Hans Schwippert und die inhaltlich-konzeptionellen Konflikte mit Werner Heuser allerdings nur streift.⁶³ Einzelne Aspekte der von Schwippert nach 1945 angedachten Reorganisation der Kunstakademie kamen auch in anderen Texten ans Licht, stellen den Sachverhalt jedoch unvollständig dar.⁶⁴ Wie anhand neuer Quellenauswertung zu sehen sein wird, war Werner Heuser im Rahmen eines bislang in seiner Tragweite unbekanntem Prinzipienkampfes ein wesentlicher Faktor für das Scheitern von Reformkonzepten, welche von Ministerialrat Josef Busley massiv unterstützt wurden und die Kunstakademie Düsseldorf radikal anwendungsbezogener gestaltet hätten.

Zusammenfassend ist festzuhalten: Die Klassische Moderne im Rheinland und in Düsseldorf kennzeichnet sich durch das Zusammenspiel einer betont regionalen Identität, einer mächtigen Kunstakademie und der Öffnung zur angewandten Kunst und zur europäischen Kunstentwicklung. Während übergeordnete Zusammenhänge und einzelne Protagonistinnen und Protagonisten verhältnismäßig gut erforscht sind, fehlt zu vielen Künstlerinnen und Künstlern der differenzierte Einblick in Leben und Werk. Diese Desiderata wird man nicht in allen Fällen

⁶⁰ CRAGG 2014, in Bezug auf Heusers Amtszeit insbesondere REUTER 2014.

⁶¹ HORN 1981; ROMAIN 1985; MAI 1989; MAI 1991; LEACH 2007.

⁶² FARIAT 2018, S. 78–79. Ihr Verdienst ist eine generelle Behandlung der Entnazifizierung an deutschen Kunstakademien, wobei die großen lokalen Unterschiede darüber hinaus umfangreichere Einzelforschungen erfordern. Steinert fasste die Vorschläge des Vertrauensrates der Akademie zusammen und stellte knapp die personellen Konsequenzen dar (STEINERT 1998, S. 47–49). Bei Horn findet sich zum Thema ein kurzer Absatz (HORN 1981, S. 85). Heuter thematisierte die Entnazifizierung mit Hinblick auf Emil Fahrenkamp (HEUTER 2002, S. 145ff).

⁶³ STEINERT 1998.

⁶⁴ Zu Schwipperts Rolle im Zusammenhang mit der Kunstakademie äußerten sich BUSLEY-WUPPERMANN 2007, S. 97ff.; BUSLEY-WUPPERMANN 2009 und REUTER 2017. Die umfangreichen Studien zu Schwippert aus architektur- und designhistorischer Perspektive tragen hierzu wertvollen Kontext, aber nichts Spezifisches bei, siehe OESTEREICH 2000; BREUER 2010b.

bearbeiten können. Wo Akteurinnen und Akteure aufgrund ihrer zentralen Involvierung in Netzwerke weiterführende Erkenntnisse für größere Zusammenhänge versprechen, sollten diese Lücken jedoch geschlossen werden.

1.3 Werner Heuser als Künstler

So leicht die Relevanz des Kunstakteurs Werner Heuser für die rheinischen Künstlernetzwerke über eine erste Recherche und einige Stichworte zu erahnen ist, so herausfordernd ist die Analyse seines künstlerischen Werks. Über sechzig Jahre nach seinem Tod ist es aus der öffentlichen Wahrnehmung fast völlig verschwunden. Bereits zu Lebzeiten widmeten sich Werner Heuser monografisch nur wenige persönlich mit ihm verbundene Autoren.⁶⁵ Ein 26-seitiger Katalog zur posthumen Einzelausstellung Heusers im Jahr 1965 mit einem kurzen Text von Gert Vielhaber und 16 Schwarzweißabbildungen stellt die bislang größte publizierte Übersicht über sein Werk dar. Wie still es um Heuser nach seinem Tod wurde, zeigen auch seine Ausstellungsbeteiligungen.⁶⁶ Der bereits genannte Lexikonartikel zu Werner Heuser ist unebildet und ermöglicht damit keinen angemessenen Einblick in seine künstlerische Arbeit.⁶⁷ Heusers größtenteils von einer Nachfahrin verfasster und mit Bildern versehener Wikipedia-Artikel bot bis zum Erscheinen dieser Publikation den umfassendsten, wiewohl außerwissenschaftlichen Einblick in sein Schaffen. Farbreproduktionen von Gemälden sind in der Literatur bislang an zwei Händen abzuzählen: identifiziert wurden Farbreproduktionen von acht Gemälden seit Ende der 1920er-Jahre, online kommen dank des Engagements der Familie (im Jahr 2023 neun Abbildungen auf Wikipedia) und den Datenbanken des Auktionshandels (im Jahr 2023 weitere elf Abbildungen frei einsehbar) noch einige hinzu. Neu wissenschaftlich eingeordnet wurde das künstlerische Werk Werner Heusers bislang nicht.

Der nun vorgelegte Katalog von Heusers druckgrafischem und malerischem Werk zeigt teilweise große Lücken. Das erste erhaltene Gemälde stammt aus dem Jahr 1905, von dem 25jährigen, der sein Studium gerade abgeschlossen hatte. Bis in die Zeit nach dem Ersten Weltkrieg, als Alfred Flechtheim die Vertretung Heusers übernahm und seine Arbeiten in Publikationen unterbrachte, sind nur wenige weitere Gemälde nachweisbar. Trotzdem zeigt ein Blick in den Katalog unmittelbar, dass zutrifft, was 1965 in einer Zeitungsnotiz über Werner Heusers Arbeit zu lesen war: *„Der Mensch war es, der ihn fast ausschließlich interessierte. Und zwar*

⁶⁵ FRANCK 1922a; FRANCK 1922b; STRAUS-ERNST 1931; CLEMEN 1941; PETZET 1956; SCHMIDT 1964 und VIELHABER 1965.

⁶⁶ Siehe Ausstellungsliste in Band 2.

⁶⁷ HEISE 2012.

*der Mensch, dem die Welt nicht ganz geheuer ist.*⁶⁸ Die folgenden Analysen und Kontextualisierungen von Werner Heusers Werk konzentrieren sich entsprechend auf sein figuratives Werk und auf die Frage, wie er existenzielle Fragen des Menschseins künstlerisch behandelte. Dies ist nicht nur vor dem Hintergrund seiner konkreten Werkgenese interessant, sondern auch im Abgleich mit gesellschaftlichen und politischen Zäsuren. Die chronologische Orientierung an den Daten 1918/1919, 1933 und 1945 dient, anders als dies erwarten lässt, nicht einer Trennung von in sich abgeschlossenen Kapiteln in Heusers Schaffen. Sie soll vielmehr etablierte historische Einschnitte aufzeigen, um dann darüber hinweg Kontinuitäten umso deutlicher zu machen.

Adolf Uzarski schrieb 1970 über den bereits verstorbenen Freund: *„Nicht, daß er eine der überragenden Künstlerpersönlichkeiten genannt werden könnte, deren Leistung mehr als im Mittelmaß an dem Werden des neuen Kunststils beteiligt war. Aber er gehörte zweifellos zu jenen Ausnahmerecheinungen, deren Gesinnung ihnen förmlich im Gesicht geschrieben stand, die im Denken und charakterlichen Empfinden Vorbild hätten sein können.“*⁶⁹ Die vorliegende Arbeit macht es sich nicht zur Aufgabe zu klären, ob Werner Heuser ein mittelmäßiger Künstler war oder nicht, wohl aber, unter welchen Rahmenbedingungen er so wahrgenommen wurde. Das „Mittelmaß“ des „neuen Kunststils“ steht dem Begriff „gemäßigte Moderne“ nahe, ein Ausdruck, mit dem in aller Regel die Fortschrittlichkeit von Kunst in Frage gestellt wird. Einer der schärfsten Verteidiger des Fortschrittsstrebens und Kritiker der Mäßigung war Theodor W. Adorno.⁷⁰ Was Moderne, was überhaupt Kunst genannt werden konnte, war für ihn, verkürzt gesagt, per se neuartig. „Gemäßigte Moderne“ hielt er hingegen für *„in sich kontradiktorisch, weil sie die ästhetische Rationalität bremst. Daß jedes Moment in einem Gebilde ganz und gar das leiste, was es leisten soll, koinzidiert unmittelbar mit Moderne als Desiderat: das Gemäßigte entzieht sich diesem, weil es die Mittel von vorhandener oder fingierter Tradition empfängt und ihr die Macht zutraut, die sie nicht mehr besitzt.“*⁷¹ Für Adorno war Kunst bestimmt als fortwährende Suche nach Autonomie und Progression und damit als Medium der Kritik am Vorangegangenen und am Status quo. Für die Zeit nach 1945 war in der deutschen Kunstgeschichte in Bezug auf davon Abweichendes neben „gemäßigter Moderne“ auch die Rede von einer *„mittlere[n]‘ Malerei und Skulptur“*⁷² oder *„Halbmoderne“*⁷³. In

⁶⁸ D.W., „Melancholie, zeichenhafte Linien. Zur Gedächtnisausstellung für Werner Heuser und Richard Schreiber im Kunstverein“, in: Düsseldorf Nachrichten, Nr. 262, 10. November 1965.

⁶⁹ Adolf Uzarski, „Uzarski erinnert sich an: Werner Heuser“, in: Neue Ruhr Zeitung, 24. Januar 1970.

⁷⁰ Siehe dazu FÜLLSACK 1999 sowie ADORNO 1992 (1970), insbesondere S. 36ff.

⁷¹ ADORNO 1992 (1970), S. 59.

⁷² GOHR 1986, S. 460: *„Die extremen Richtungen der Vorkriegskunst hatten sich gemischt und neutralisiert. Es entstand eine ‚mittlere‘ Malerei und Skulptur.“*

⁷³ HERMAND 1991, S. 139.

verschiedenen Zusammenhängen wird auch die Existenz einer „*anderen Moderne*“ behauptet, sobald Rückgriffe auf die Tradition offensichtlicher werden.⁷⁴ Gottfried Boehm hat diesen Begriff geprägt, dabei das Ineinandergreifen verschiedener Phänomene sowie die Konsequenz von scheinbar widersprüchlicher Karrieren moderner Künstler betonend.⁷⁵ Seither haben sich zahlreiche Autorinnen und Autoren der Frage nach dem Verhältnis der künstlerischen Moderne zur Vergangenheit angenommen, wobei allerdings mehrheitlich namhafte Künstler wie Pablo Picasso im Vordergrund stehen.⁷⁶ Auch durch den ständigen Blick auf derartige Figuren, die mit der Avantgarde assoziiert werden, hält sich das fortschrittsbasierte Narrativ der Kunst des frühen 20. Jahrhunderts vielerorts bis heute.

Doch zurück zur „gemäßigten Moderne“. Um von einer Mäßigung sprechen zu können, müssen klare Vorstellungen davon vorliegen, auf was, auf welche Moderne sich diese bezieht. Entsprechend setzte Adorno klar beschreibbare Entwicklungsstände voraus, an denen Kunst gemessen werden kann. Diese Entwicklungsstände sind von der westeuropäischen Sicht geprägt: *„Solange Europa sich selbst und solange der Rest der Welt Europa als primären Schauplatz der Kunstentwicklung anerkannt hatte, solange ließ sich legitim vom ‚mehr oder weniger Fortgeschrittensein‘ eines Werkes sprechen, weil mit dem alleinigen Bezugspunkt Europa ein Standpunkt mit privilegiertem Problemzugang und damit klaren Kriterien zur Beurteilung von Kunstwerken requiriert werden konnte.“*⁷⁷ Der Begriff der Mäßigung sagt vor allem etwas über das Modernebild der Betrachtenden aus.

Dies zeigt einmal mehr: Für eine zeitgemäße Bewertung der Klassischen Moderne ist eine umfassende Hinterfragung des vorherrschenden Kanons und seiner Vorannahmen notwendig. Dies geschieht seit wenigen Jahrzehnten vor allem in Bezug auf eine Diversifizierung in Bezug auf Gender und Herkunft. Weniger Beachtung im Rahmen der Kanonerweiterung finden die angeblich „Gemäßigten“. Nur wenige selbsternannte Vertreter dieser Gruppe, wie etwa Karl Hofer, brachten es zu überregionaler oder gar internationaler Prominenz mit entsprechender posthumer Rezeption.⁷⁸ Dabei kann die Kunst des 20. Jahrhunderts in ihrer Komplexität nicht ohne Positionen wie diese verstanden werden. Künstlerinnen und Künstler, die nicht versuchten, an die Grenzen des bislang Darstellbaren zu gehen, sondern sich bewusst von bereits Etabliertem

⁷⁴ Siehe z. B. AUSST.-KAT. DÜSSELDORF/ MÜNCHEN 2001; AUSST.-KAT. KONSTANZ/FRANKFURT A. M./ KARLSRUHE 2013. Der Begriff wird u. a. auch in der Architekturgeschichte und in der Literaturwissenschaft verwendet.

⁷⁵ BOEHM 1996.

⁷⁶ Als jüngste überblickende Publikation zum Thema siehe DROBE 2022, für eine Zusammenfassung des Forschungsstands zu Klassizismen in der Moderne siehe auch DROBE 2019.

⁷⁷ FÜLLSACK 1999, S. 50, mit Bezug auf Adorno.

⁷⁸ Hofer ordnete sich selbst in einer Mitte zwischen den Extremen ein, siehe HOFER 1995 (um 1950/1952), S. 97.

leiten ließen, sind ebenso wichtig für Entwicklungsprozesse wie die programmatischen Neuerer. Anders als die Geschichtswissenschaft, die mit Mikrogeschichte und Alltagsgeschichte bereits ab den 1970er-Jahren den Blick von den großen Helden weglenkte, ist die Kunstgeschichte skeptisch allem gegenüber, das mittelmäßig sein könnte.⁷⁹ Doch die Extrempositionen machen nicht nur einen vergleichsweise kleinen Teil des Kunstgeschehens aus, sie sind über heterogene Künstlernetzwerke auch sehr eng mit anderen kunsthistorischen Entwicklungen verbunden. Ein Beispiel hierfür ist die „I. Internationale Kunstausstellung 1922“ in Düsseldorf. Vom weitgehenden Scheitern des Vorhabens der Rheinländer, Anschluss an fortschrittliche Gruppen von außerhalb zu finden, und weshalb sie dennoch eine Funktion für eine internationale Kunstgeschichte hatten, wird noch die Rede sein. Bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang das Vorwort Wassily Kandinskys zum Katalog dieser Ausstellung, in dem er seiner Suche nach Synthese Ausdruck verlieh: *„Analyse + Synthese = Große Synthese. So entsteht die Kunst, die ‚neu‘ genannt wird, die scheinbar mit der ‚alten‘ nichts Gemeinsames hat, die den verbindenden Faden jedem lebendigen Auge klar zeigt. Den Faden, der die Innere Notwendigkeit heißt.“*⁸⁰ Auch für Kandinsky, einen prototypischen Vertreter der Avantgarde, war Tradition ein Faktor – nicht um ihrer selbst willen, sondern weil er bestimmte Grundannahmen mit Künstlerinnen und Künstlern der Vergangenheit in „innerer Notwendigkeit“ teilte. Gottfried Boehm hat mit Bezug auf das Verhältnis von Klassizismus und Moderne weitere ähnliche Beispiele aufgezählt.⁸¹ Im Spektrum der Kunst dieser Zeit ist von einer graduellen Bezugnahme zur Tradition auszugehen. Es kann daher weder die Aufgabe sein, den Künstler Werner Heuser eindimensional in das überkommene fortschrittsbasierte Verständnis der Moderne einzuordnen, noch, ihn möglicherweise als beharrendes Moment im Modernisierungsprozess vorzuführen. Stattdessen wird sein Handeln dicht beschrieben, um zu einem differenzierteren Bild möglicher Handlungsräume jenseits von Normierungen beizutragen und der Komplexität biografischer und gesellschaftlicher Entwicklungen gerecht zu werden.

⁷⁹ In den Worten des Philosophen Felix Weltsch: *„Das Ideal der Mitte entbehrt im allgemeinen der ästhetischen Pracht, welche die Feen den Idealen des Extrems, des Radikalen, des Unbedingten in die Wiege gelegt haben. Uns bezaubert nun einmal der Superlativ und nicht die Mediokrität. Man bewundert den Schönsten, den Größten, den Kühnsten, aber selten den Mittelmäßigen. Man interessiert sich für Spitzenleistungen, aber nicht für den Durchschnitt. Wir vermehren das Absolute, wir begeistern uns für das Unbedingte; uns imponiert das Entscheidende; wir lieben den, der Unmögliches begehrt. Wer aber vorsichtig den ausgetretenen Pfad der Mitte zieht, wird uns schwerlich mitreißen.“* (Das Wagnis der Mitte, Erstausgabe 1936, zitiert nach: LEINE 2017, S. 8f.). Zur verbreiteten kunsthistorischen Bewertung der Mittellage zwischen den Extremen „Armer Maler“ und „Malerfürst“ als unkünstlerhaft siehe RUPPERT 2017 (1998), S. 196.

⁸⁰ AUSST.-KAT. DÜSSELDORF 1922, o. S.

⁸¹ BOEHM 1996, insbesondere S. 20.

1.4 Quellenlage und Vorgehen

Um Werner Heuser in diesem Sinne zu verorten, wurde auf zahlreiche Primärquellen zurückgegriffen. Erste Arbeitsgrundlage war der Nachlass des Künstlers, der von den Erbinnen und Erben uneingeschränkt zugänglich gemacht wurde. Er wurde qualitativ unter anderem nach Kontaktpersonen, Hinweisen auf Werke und kunsttheoretischen Aussagen ausgewertet.

Die Dichte der Quellen schwankt je nach Lebensphase. Durch die Zerstörung des Wohnhauses 1943 sind bedauerlicherweise nur wenige Dokumente der Zeit davor erhalten geblieben. Im Nachlass befinden sich Werk- und Personenfotos, rare Zeitungsausschnitte und Publikationen sowie Briefe, schwerpunktmäßig aus den 1950er- und 1960er-Jahren. Heuser verfasste außerdem zahlreiche Gelegenheitsgedichte und gereimte Briefe, die häufig für Bekannte, Freundinnen und Freunde geschrieben wurden und in Einzelfällen auf seine Haltung zur Kunst eingehen. Zwei zusätzliche Quellen für das Jahr 1945 sind ein Tagebuch von Heusers Reise nach Düsseldorf im Juni/Juli des Jahres sowie ein Tagebuchbrief an die Familie, der im Oktober entstand.⁸² Er schrieb außerdem gut ein Jahr vor seinem Tod für den Familienkreis in Reimform seine Lebenserinnerungen auf.⁸³ Heusers grundsätzliche Betonung von Emotionen mag ein Grund dafür sein, dass er sich am liebsten in Reimen ausdrückte – vom Glückwunschs Schreiben bis zum Beschwerdebrief, von der Alltagsbewältigung bis zu den Memoiren. Werner Heuser hat sich nicht zu den Inhalten seiner Kunst geäußert. Seine schriftlichen Aussagen zur Kunst beziehen sich auf übergeordnete, theoretische Fragen. Sie sind in der Regel in Reimform verfasst und an einen kleinen Adressatenkreis gerichtet. Wo er sich in Prosa programmatisch äußerte, geschah dies fast immer in Zusammenhang mit einem seiner öffentlichen Ämter nach 1945. Anders als Künstler wie Karl Hofer oder Walter Ophey ist von Werner Heuser keine umfassende fachliche Korrespondenz bekannt. Briefwechsel aus dem Nachlass der Ehefrau ermöglichen nur wenige ergänzende Erkenntnisse zu den im Folgenden vorgetragenen Zusammenhängen, ebenso wie das von 1931 bis 1933 geführte Tagebuch der Tochter Ursula, die 1931 ein Akademiestudium bei ihrem Vater begann.⁸⁴ Diese Schriften wurden kritisch befragt, welchen Quellenwert sie hinsichtlich einer möglichen emotionalen Einfärbung sowie längerer und potenziell verfälschender Erinnerungsprozesse haben.

Relevante Korrespondenz mit Bezug zu Werner Heuser findet sich in den verschiedenen konsultierten Archiven, wobei das Archiv der Kunstakademie Düsseldorf, das Stadtarchiv Düsseldorf und das Landesarchiv NRW/Abteilung Rheinland in Duisburg die wichtigsten Standorte

⁸² HEUSER 1945a; HEUSER 1945b.

⁸³ HEUSER 1963.

⁸⁴ HEUSER 1931–1933.

für die institutionsgeschichtlichen Fragestellungen sind. Bedauerlicherweise sind in den Archiven der Landes- und der Bundesebene weder eine Personalakte⁸⁵ noch eine Gestapo-Akte⁸⁶ oder eine Akte der Reichskulturkammer⁸⁷ erhalten.

Leider konnten kaum noch Zeitzeugen zu Werner Heuser befragt werden. Der Sohn seines Kriegsfreundes Wolfgang Petzet, der mittlerweile verstorbene Kunsthistoriker Michael Petzet, hat seine Eindrücke geschildert, ebenso Udo van Meeteren als Sohn einer engen Freundin des Künstlers sowie der verstorbene Michael Gebühr, Sohn des mit Heuser bekannten Schauspielers Otto Gebühr. Bertold Brandenstein erinnerte in seinen publizierten Memoiren an Professor Heusers Aufenthalte auf der Ostseeinsel Hiddensee.⁸⁸ Es handelt sich bei diesen Zeitzeugen aber bereits um die Söhne der Vertrauten des Künstlers, und ihre Erzählungen konnten kaum neue Erkenntnisse beitragen.

Der Katalog von Werner Heusers malerischem und druckgrafischem Werk wurde erstellt auf Grundlage der im Nachlass in Original oder Fotografie erhaltenen Bilder, Werken in öffentlichen oder privaten Sammlungen, auf Grundlage der Auswertung von Ausstellungskatalogen, Auktionsergebnissen, Kunstzeitschriften und Archivalien. Einzelne Arbeiten konnten über einen online einsehbaren Aufruf aufgefunden werden. Darüber hinaus wurden Nachfahren von Personen aus dem Umkreis Werner Heusers aktiv angesprochen. Der hilfreichste Fund in diesem Zusammenhang ist der Nachlass von Wolfgang Petzet, in dem sich neben autobiografischen Aufzeichnungen auch mehrere frühe Gemälde und Arbeiten auf Papier befinden.⁸⁹ Zu generellen Lokalisationsschwierigkeiten kommen erschwerend Verluste, etwa durch die Aktion „Entartete Kunst“ 1937, Kriegszerstörungen oder Übermalungen durch den Künstler selbst.⁹⁰ Das zeichnerische Werk ist in der Gesamtheit kaum fassbar, da es nur selten reproduziert wurde

⁸⁵ Auch in der Kunstakademie Düsseldorf ist sie nicht vorhanden. Sie wird erwähnt in LAV NRW, BR 0007, Nr. 56287, Aktenverzeichnis Bl. 14 mit der Überschrift: „Kuratorium der staatlichen Kunst-Akademie / Lehrer und Schüler gg. Personal“, bei „Professor Heuser“ ist vermerkt Fach Nr. 70, Akte Nr. 96, Vol. I, Zeitraum von 1926. Die Akte wurde im Zusammenhang mit der Verleihung des Bundesverdienstkreuzes an Heuser am 26. Oktober 1955 vom Regierungspräsidenten mit Bitte um Rückgabe an das nordrhein-westfälische Kultusministerium versandt, danach verliert sich die Spur. Die Bitte um Rückgabe wurde handschriftlich gestrichen, sodass es naheliegt, dass die Rückgabe erfolgte (LAV NRW, NW O, Nr. 953). Im LAV NRW ist sie laut Auskunft vom 4. August 2021 nicht vorhanden beziehungsweise nicht verzeichnet.

⁸⁶ Auskunft des LAV NRW vom 14. Oktober 2021.

⁸⁷ Auskunft des BA vom 3. August 2021. Es ist auch keine personenbezogene Akte im Bestand des Reichsministeriums für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung vorhanden.

⁸⁸ BRANDENSTEIN 2011, S. 132ff.

⁸⁹ PETZET bis 1985.

⁹⁰ „Da, wie er bemerkt, alle halbe Jahre ‚großes Autodafé‘ unter seinen Zeichnungen und Bildern stattfindet, ist die Zahl der vorhandenen Arbeiten gering“, schrieb bereits 1919 Paul Westheim in einer Kurzbiografie Werner Heusers, siehe: JAHN/BERGER 1984, S. 180, auch reproduziert in: AUSST.-KAT. DÜSSELDORF 1920e, S. 2.

und Privateigentümer nur in wenigen Fällen bekannt sind. Es wird daher nur in Einzelbeispielen aufgegriffen und wurde nicht in einem eigenen Katalog erfasst.

2. 1880–1918

2.1. Düsseldorf und Dresden

Der Beginn von Werner Heusers Leben liest sich wie das Drehbuch einer Seifenoper: Eine oberbergische Kleinstadt, Gummersbach, um 1880. Eine Frau, Tina, verliebt sich in Eugen, den verheirateten Freund ihres Mannes, und er sich in sie. Eugens Frau mit dem unwahrscheinlichen Namen Eugenie ist derweil mit dem dritten Sohn schwanger, der Werner genannt werden wird. Doch auch Tina erwartet ein Kind von Eugen. Eugen und Tina fliehen vor der komplexen Situation nach Texas und lassen Eugenie zurück. Sie kann sich, psychisch schwer angegriffen, nicht allein um das Neugeborene kümmern und ist auf die Hilfe von Verwandten angewiesen.

Diese Situation, in Reimen und mit anderen Worten erzählt, bildet den Anfang von Werner Heusers 1963 verfasster Lebensgeschichte.¹ Mit vier von 52 Seiten nimmt sie relativ viel Raum ein. Heuser macht deutlich, er sei bei seiner Geburt nicht mit Freude begrüßt worden. In einem Gedicht mit dem Titel „An meine Mutter“, vermutlich aus den 1920er-Jahren, knüpft er eine Verbindung zwischen der familiären Situation und seinen eigenen dunklen Seiten. Seine „gemütskranke“ Mutter beschreibt er trotz allem als liebevoll. Werner Heuser verbringt jedoch seine Kindheit und Jugend in Bonn und Siegburg bei einer Tante mütterlicherseits. Diese erinnert er als gerecht, aber autoritär und freudlos. Heusers rückblickende Selbstdarstellung zeichnet das Bild eines Einzelgängers, der sich der strengen Erziehung entzieht, indem er sich in fantastische Welten flüchtet. Das weitere Narrativ entspricht tradierten Künstlermythen: Er beschreibt, wie er erst mit der Entscheidung, freier Künstler zu werden, zu sich selbst gekommen sei und sein Leben einen Inhalt erhalten habe.

Werner Heusers künstlerisches Interesse erstaunte die Gummersbacher Verwandtschaft vermutlich nicht gänzlich. Die Familie Heuser war gut situiert² und offenbar kunstaffin: Entfernt verwandt mit Werner Heuser waren mehrere Künstlerinnen, von denen zwei mit berühmten Düsseldorfer Malern verheiratet waren.³ Mit etwa 17 Jahren begann Werner Heuser eine Ausbildung in der Porzellan- und Keramikmanufaktur Villeroy und Boch in Merzig im Saarland,

¹ HEUSER 1963.

² Siehe die mehrteilige Reihe zur Familie Heuser von Mathilde de Buhr in einer lokalen Zeitung, erhalten im Nachlass Werner Heuser. Sie schreibt vor allem über Werner Heusers Urgroßvater Johann Peter Heuser, der ein internationales Handelsunternehmen aufbaute, mit dem er ein Vermögen erwarb. Werner Heusers Vater war Fabrikant einer Kunstwollspinnerei.

³ Louise Wüste (1805–1874), Ida Lessing (1817–1880), verheiratet mit Carl Friedrich Lessing, und Alwine Schroedter (1820–1892), verheiratet Adolph Schroedter, waren alle geborene Heuser. Ebenfalls Malerinnen waren deren Tante Henriette Jügel (1778–1850) und ihre Nichte Clara.

wo er bei seinem Vetter mütterlicherseits Ernst Christian Thiel lebte.⁴ Thiel war Bürgermeister der Stadt Merzig, sein Schwiegervater war der Direktor der Manufaktur, Alexander Spangenberg. Thiel wird von Heuser in der „Lebensgeschichte“ eindrücklich beschrieben: „*Ein aufrecht deutscher strenger Mann / mit sieben Söhnen, deren Geister / er formte, wie’s ein Deutscher kann, [...] man wurde still bei ihm und scheu*“. Auch diese Schilderung trug zu seinem Narrativ der Errettung durch die Kunst bei. In der 1748 gegründeten namhaften Keramikfabrik begann Heuser eine Ausbildung im Kunstbetrieb, der unter der Leitung des Bildhauers Alexander Schmidt stand.⁵ Vermutlich arbeitete er im Bereich Modellieren.⁶ Villeroy und Boch betrieb bis 1924 eine werkseigene Zeichenschule für die kreativ tätigen Mitarbeiter, die der junge Heuser besucht haben könnte.⁷ Doch die Arbeit und das familiäre Umfeld in Merzig missfielen ihm, vielleicht auch, weil ihn bereits jetzt „*technische Probleme viel mehr interessieren als kleinliche Fragen der Formen und Dekore*“.⁸

Werner Heuser zog nach Düsseldorf mit dem Ziel, Zeichenlehrer zu werden. Er war demnach zunächst an der für diesen Studiengang zuständigen Kunstgewerbeschule eingeschrieben. Sie wurde damals noch nicht von dem reformorientierten Peter Behrens geleitet, sondern vom Gründungsdirektor Hermann Stiller. Werner Heuser bestand offenbar das Examen nicht.⁹ Einer Quelle zufolge wandte er sich 1898–1900 zunächst der Bildhauerei zu.¹⁰ Ob damit die Merziger Jahre in der Keramikproduktion gemeint sind oder ob die begonnene Ausbildung an der Kunstgewerbeschule durch bildhauerische Tätigkeit ergänzt wurde, ist unklar. Höchstwahrscheinlich im Jahr 1900 wechselte Heuser an die Düsseldorfer Kunstakademie.¹¹

Eine Fotografie des jungen Künstlers mit Palette dürfte kurz nach der Jahrhundertwende entstanden sein (Abb. 3). Im Hintergrund sind gerahmte Reproduktionen von Altmeisterporträts zu sehen, etwa von Dürer oder Velázquez – man besann sich auch als rund zwanzigjähriger

⁴ HEUSER 1963, S. 7.

⁵ Auskunft des Unternehmensarchiv der Villeroy & Boch AG vom 10. Dezember 2015. Leider sind dort keine Unterlagen zur Ausbildung im künstlerischen Bereich oder gar zu Werner Heuser selbst vorhanden.

⁶ So ein gut informierter, vermutlich auf persönlichen Gesprächen basierender Artikel zum 80. Geburtstag Heusers: Anna Klapheck, Ein reiches Malerleben. Glückwunsch für Werner Heuser, in: Rheinische Post, 10. November 1960. Hans Franck schrieb in einem Artikel von „*Kitschmodelliererei*“ (FRANCK 1922b, S. 187).

⁷ FONTAINE 2018, S. 68.

⁸ STRAUS-ERNST 1931, S. 7.

⁹ FRANCK 1922b, S. 187.

¹⁰ Paul Westheim, Kurzbiografie Werner Heuser, in: JAHN/BERGER 1984, S. 180, reproduziert in: AUSST.-KAT. DÜSSELDORF 1920e, S. 2.

¹¹ Leider existieren für diese Zeit keine Matrikelbücher mehr. Das Datum 1900 wird in unterschiedlichen Quellen übereinstimmend genannt. In Westheims zuvor genanntem Text ist von einem Studium in Düsseldorf 1900–1902 die Rede, in einem Ausstellungskatalog Alfred Flechtheims von 1914 überzeugender von 1900–1904, was einen nahtlosen Übergang zur Immatrikulierung an der Kunstakademie Dresden 1904 herstellt (s. u.), siehe AUSST.-KAT. DÜSSELDORF 1914a, S. 14.

Kunststudent auf die Vergangenheit, zumindest, wenn man sich professionell ablichten ließ. Was ihn genau beschäftigte und wer in seinem Umfeld relevant war, ist heute kaum noch zu rekonstruieren. Für Werner Heuser war die frühe Düsseldorfer Zeit im autobiografischen Rückblick von 1963, wie bereits anklung, weniger im Hinblick auf die künstlerische Ausbildung bedeutsam als auf seine persönliche und soziale Entwicklung. Einen nachhaltig prägenden Lehrer scheint es nicht gegeben zu haben.

Das bereits 1831 von Wilhelm Schadow eingerichtete Unterrichtssystem der Düsseldorfer Kunstakademie sah nach der Elementarklasse mit einfachen zeichnerischen Aufgaben eine Vorbereitungsklasse mit unterschiedlichen Fächern und anschließend eine „*Classe der ausübenden Eleven*“ vor.¹² Die frühesten im Nachlass erhaltenen Zeichnungen Werner Heusers stammen aus den Jahren 1902 und 1903, als er vermutlich die Vorbereitungsklasse besuchte. Unter den wenigen Blättern sind vor allem Figurenstudien und Porträtzeichnungen (Abb. 4 und 5). Sie bezeugen das zeichnerische Talent des jungen Künstlers, lassen jedoch kaum Rückschlüsse auf seine thematischen Vorlieben oder seinen malerischen Stil zu. Die dritte Ausbildungsstufe, die Meisterklasse, durften nur die begabtesten Schüler besuchen. Anfangs wurde sie von Schadow selbst geleitet. Ziel war die Förderung künstlerischer Eigenständigkeit. Dieses Modell war eine Neuerung in der Akademieausbildung, die von vielen anderen Institutionen übernommen wurde.¹³ Meisterschüler durften manchmal über mehrere Jahre ein Akademieatelier unentgeltlich nutzen. Diese Form sozialer Absicherung nach Meriten war eine hohe Motivation. Da Heuser später nach Dresden wechselte, gehörte er höchstwahrscheinlich keiner Meisterklasse an.

In manchen Kurzbiografien Heusers wird als sein Lehrer der Deutsch-Balte Eduard von Gebhardt genannt, der selbst Schüler und Freund von Wilhelm Sohn gewesen war, dem Cousin zweiten Grades und zugleich angeheirateten Onkel von Heusers späterer Frau Mira.¹⁴ Eduard von Gebhardt unterrichtete in einer Fachklasse für Monumentalmalerei sowie in der Elementarklasse¹⁵ und stellte abwechselnd mit anderen Kollegen den Abendakt.¹⁶ Darüber hinaus führte er privat eine Art Meisteratelier.¹⁷ Er selbst malte bevorzugt religiöse Szenen mit genau

¹² Rudolf Wiegmann, „Zweck, Einrichtung und Lehrplan der Akademie“, 1856, reproduziert in: AUSST.-KAT. DÜSSELDORF 1979b, S. 209–214, hier S. 212.

¹³ MAI 2010, 123f.

¹⁴ GRIES 2006. Von Gebhardt und Sohn arbeiteten später im selben Atelier, siehe ROSENBERG/GEBHARDT 1899, S. 12. Zur Genealogie siehe den Stammbaum von Julia Ursula Lambert in <https://gw.geneanet.org> (20. Mai 2023).

¹⁵ Ebd., S. 301.

¹⁶ WIESE 1984, S. 98.

¹⁷ CLEMEN 1944, S. 32.

studierten Figuren. Sie zeichnen sich durch besonders ausdrucksstarke Physiognomien aus. Andere kurzbiografische Notizen listen als Heusers Lehrer auch den Akademiedirektor Johann Peter Theodor Janssen sowie dessen Schüler Adolf Männchen und Ludwig Keller auf, die 1902 berufen wurden.¹⁸ Letztere sind in der Forschung, zumal als Lehrende, kaum beachtet worden.¹⁹ Janssen, ein Schüler von Eduard Bendemann und Carl Ferdinand Sohn, lehrte am lebenden Modell, also in der zweiten Ausbildungsstufe.²⁰ Als Monumentalmaler widmete er sich vor allem allegorischen und historischen Motiven.

Beide Professoren, von Gebhardt und Janssen, orientierten sich an früheren künstlerischen Ansätzen: „*Gebhardt und Janssen zählen in den achtziger und neunziger Jahren zu nun anerkannten akademischen Lehrern und Vertretern, die weiterhin den von Schadow begründeten Modellnaturalismus für zeitgenössische und historische Sujets anwandten.*“²¹ Sie hatten in ihrer Kunst Anteil an einem staatlich geförderten, nationalistisch motivierten Stärkungsversuch der Monumentalmalerei und des Historienbildes.²² Technisch knüpften sie sehr vorsichtig an internationale Entwicklungen an – sie waren immerhin Altersgenossen von Claude Monet und Pierre-Auguste Renoir. Janssen ging beispielsweise dazu über, seine Schüler Akte und Köpfe schneller und dadurch auch „unsauberer“ erfassen zu lassen als zuvor²³ und förderte, wenn gleich selbst dem Impressionismus fernstehend, die Einrichtung eines Freilichtateliers. Er gilt denn auch mit dem Landschaftsmaler Eugène Dücker als einer jener Akademielehrer, aus deren Klassen in Düsseldorf die fortschrittlichsten Künstler hervorgingen.²⁴

Es ist schwer zu beurteilen, welche Bedeutung das Studium an der Düsseldorfer Akademie künstlerisch für Werner Heuser hatte. Mit Blick auf seine späteren Gemälde scheint eher die ältere Düsseldorfer Malerei einen langfristigen Eindruck auf ihn gemacht zu haben. Es wurde immer wieder die Sentimentalität von Heusers Bildern erwähnt, ihr Zug ins Monumentale sowie ihre gekonnte – damit gemeint ist vermutlich: akademische – Komposition.²⁵ Diese

¹⁸ So auch Kurzbiografien in der Sammelakte zur Werner Heuser in der Düsseldorfer Kunstakademie. Heinrich Jakob Schmidt erwähnt in einer Quelle außerdem, er habe bei Ludwig Heupel-Siegen Vorlesungen und Übungen über Anatomie besucht („Werner Heuser und Richard Schreiber zum Gedächtnis“, vermutlich 1965, Typoskript im Nachlass Werner Heuser). Heupel-Siegen unterrichtete Anfang des Jahrhunderts jedoch auch an der Kunstgewerbeschule, auf die sich dieser Hinweis ebenfalls beziehen könnte.

¹⁹ Männchen unterrichtete in der Elementarklasse, siehe WIESE 1984, S. 98. Kellers Arbeitsbereich ist bislang ungeklärt.

²⁰ MAI 2010, S. 301. Den Unterricht am lebenden Modell hatte er selbst eingeführt, siehe MYSSOK 2014, S. 15.

²¹ Ebd., S. 302.

²² BIBER/MAI 1979.

²³ WIESE 1984, S. 99.

²⁴ ROTH 2011b, S. 351; MOELLER 1984b, S. 9.

²⁵ Eine Einordnung Werner Heusers in die Düsseldorfer Tradition unternahm Heinrich Jakob Schmidt in seinem Text „Werner Heuser und Richard Schreiber zum Gedächtnis“ (Manuskript im Nachlass Werner Heuser). Er

Faktoren gelten auch als kennzeichnend für die Malerei der Schüler Wilhelm Schadows der späten 1820er- und 1830er-Jahre.²⁶ Die Betonung des Gefühlsinhalts in den Gemälden vieler Düsseldorf polarisierte und ließ manchen zeitgenössischen Autor abfällig von den Düsseldorfer „*Seelenmalern*“²⁷ schreiben. Tatsächlich lässt sich eine Verbindung ziehen zwischen diesen Darstellungen und Werner Heusers rund 100 Jahre später entstandenen Bildern.²⁸ Heusers rastende, erschöpfte Paare oder seine „Heimatlosen“ von 1945 haben Gemeinsamkeiten mit Eduard Bendemanns weit rezipierten „Trauernden Juden im Exil“ (Abb. 6 und Abb. 7) oder anderen Beispielen melancholischer Außenseiter wie Carl Friedrich Lessings „Der Räuber und sein Kind“ (Abb. 8 und Abb. 9). Das Fühlen ist in diesen Bildern zentral, Handlung spielt kaum eine Rolle. Der Fokus liegt ganz auf dem Menschen. Die „*isolierte[n] Ausdrucksfiguren*“ der Düsseldorfer knüpften an eine Ende des 18. Jahrhunderts beginnende Entwicklung an, die sich unter anderem in Frankreich in der Nachfolge Jacques-Louis Davids weiter ausbildete.²⁹ Die in sich gekehrten, reflektierenden Personen sollten eine affektive, unmittelbare emotionale Wirkung haben. Der Anspruch, dass ein Bild aus sich selbst heraus verständlich sein sollte, war um 1800 auch für Johann Wolfgang von Goethe leitend.³⁰ Gelegentlich wurde nun aber sogar – was Goethes antiromantischer Haltung nicht entgegenkam – ganz auf historisch-literarische Themen verzichtet. Ein Beispiel dafür ist Eduard Bendemanns Gemälde „Zwei Mädchen am Brunnen“ (Abb. 10),³¹ das laut dem Kunsthistoriker Karl Schnaase „*in der Seele des Beschauers fortklingt, und ihr gleiche Stimmung giebt.*“³² Ob Bilder so stark auf die Einfühlung und Phantasie der Betrachtenden bauen dürften, war Anlass für Diskussionen. Literarische, mythologische oder historische Motive waren nach Meinung mancher so nicht mehr nachvollziehbar.³³ Tatsächlich wurden allgemeinmenschliche Emotionen zum eigentlichen Thema der Bilder und weitere Bedeutungsschichten interpretationsoffen angeboten.³⁴

nannte beide „*Kinder der Romantik*“ und Heuser „*eins der letzten Glieder der Monumentalmaler seit Lambert Krahe, Peter Cornelius, Wilhelm Schadow, Alfred Rethel*“ (S. 1).

²⁶ Siehe zum Beispiel MAI 1979, S. 25ff.

²⁷ Den Begriff nutzte etwa Hermann Püttmann in Bezug auf Carl Friedrich Lessing (PÜTTMANN 1839, S. 37).

²⁸ Zur Bezugsetzung von Romantik und Moderne siehe ROSENBLUM 1975; hier wird zu Recht deutlich unterschieden zwischen oberflächlichen Ähnlichkeiten und inhaltlichen Affinitäten.

²⁹ KÖRNER 2011a, das Zitat auf S. 93.

³⁰ „*Man fordert von einem jeden Kunstwerke, daß es ein Ganzes für sich ausmache, und von einem Werke der bildenden Kunst besonders, daß es sich selbst ganz ausspreche. Es muß unabhängig sein, die vorgestellte Handlung, der Gegenstand muß, im Wesentlichen, ohne äußere Beihülfe, ohne Nebenerklärung, die man aus einem Dichter oder Geschichtschreiber schöpfen müßte, gefaßt und verstanden werden.*“, siehe GOETHE/MEYER 1798.

³¹ Zur Verbindung der Düsseldorfer und der französischen Malerei in diesem Zusammenhang siehe KÖRNER 2000; KÖRNER 2011a; KÖRNER 2011b.

³² SCHNAASE 1883, S. 356. Siehe hierzu auch KREY 2003, S. 130.

³³ Hans Körner spricht in diesem Zusammenhang von „*unsichtbaren Bildern*“ (KÖRNER 2011b). Der Begriff stammt von Charles Baudelaire, siehe ebd., S. 11.

³⁴ Zu dieser These in Bezug auf Eduard Bendemann siehe KREY 2003.

Wie diese Düsseldorfer Künstler der Großvätergeneration zielte später Werner Heuser auf die Darstellung existentieller Gefühlsausdrücke und Stimmungen ohne Erzählung. Es kann an dieser Stelle zu Recht darauf hingewiesen werden, dass die Konzentration auf Expression zu Beginn des 20. Jahrhunderts ein umfassendes, überregionales Phänomen war, das auch in anderen Zusammenhängen mit Ideen der Romantik – nicht nur der Düsseldorfer – verknüpft wurde. Allerdings legt Heusers Einheirat in die Familie Sohn-Rethel eine besonders intensive Auseinandersetzung mit der lokalen Tradition nahe. In Einzelfällen scheint es, dass Heuser sich sogar bewusst auf Vorbilder bezog. Carl Ferdinand Sohn setzte in seinem ersten Erfolgsgemälde „Rinaldo und Armida“ den Fokus ganz auf eine Figurengruppe mit sprechender, theatraler Gestik. In seinem „Samariter“ von 1929 griff Heuser, bei anderer Thematik, Sohns Dreieckskomposition und sogar Details wie das rote Gewand und den blauen Schleier auf (Abb. 11 und Abb. 12).

Unter dem unscharfen Begriff „Düsseldorfer Malerschule“ werden gemeinhin Künstlerinnen und Künstler des 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts erfasst, die mit der Düsseldorfer Kunstakademie oder Privatlehrern in ihrem Umfeld in Verbindung standen. Auch Institutionen wie der 1848 gegründete Künstlerverein Malkasten spielen eine Rolle. Das Ende der Düsseldorfer Schule wird bislang großzügig mit dem Beginn der Weimarer Republik gesetzt, dem Zeitpunkt, an dem die Akademie staatlich wurde, vor allem aber die Differenzierung der künstlerischen Richtungen so stark zugenommen hatte, dass der Schulbegriff keine Orientierung mehr bot.³⁵ Dieser Prozess setzte jedoch nicht erst nach dem Ersten Weltkrieg ein. Will man den Schulbegriff überhaupt beibehalten, ist es schlüssiger, wenngleich nicht immer einfach, die individuelle Bedeutung einer spezifisch lokalen Tradition zu beurteilen. Neben motivischen Erwägungen gibt es auf einer sozialen Ebene Argumente dafür, Werner Heuser zur Düsseldorfer Malerschule zu zählen.³⁶ Er wurde schon früh Teil des etablierten Kunstlebens der Stadt. Bereits als Student, ab etwa 1902, verkehrte er im Düsseldorfer Künstlerverein Malkasten, wenn man seiner „Lebensgeschichte“ Glauben schenken darf. Mitglied wurde er erst 1920.³⁷ An der Akademie lernte er seinen Freund Carl Ernst Sohn-Rethel kennen, der Karli genannt wurde. Er ermutigte Werner Heuser zur Ausübung freier Kunst, wie dieser in seinen Lebenserinnerungen schrieb. Über den Freund lernte er bei einem Karnevalsfest seine spätere Frau Mira kennen, die einzige Schwester von Karli und dessen zwei älteren Brüdern, den Malern Alfred und Otto Sohn-Rethel. Die

³⁵ Siehe dazu insbesondere LDM 1998; AUSST.-KAT. DÜSSELDORF 2011b und darin ROTH 2011b, S. 259f.

³⁶ Heuser wurde auch in das Lexikon Düsseldorfer Malerschule aufgenommen, siehe LDM 1998, S. 442.

³⁷ 1920 hatte er eine Besuchskarte, ab 1921 war er ordentliches Mitglied, siehe Mitgliederverzeichnisse des Künstlerverein Malkasten, KVM.

Hochzeit fand auf Wunsch ihrer Eltern allerdings erst nach mehrjähriger reiflicher Prüfung 1907 statt. Die Eltern waren Else, geborene Rethel, die einzige Tochter des frühverstorbenen und verehrten Historienmalers Alfred Rethel, und Karl Rudolf Sohn, der wie sein Vater Carl Ferdinand ein äußerst erfolgreicher Porträtmaler war. Carl Ferdinand Sohn, später auch Professor an der Akademie, war 1827 seinem Lehrer Wilhelm Schadow von Berlin nach Düsseldorf gefolgt. Über seine Frau wurde Werner Heuser Teil dieser Familie. Seine Schwiegereltern nahmen ihn als Künstler ernst und förderten ihn.³⁸ Die gesellschaftlich bedeutende Malerfamilie wurde zum Dreh- und Angelpunkt von Heusers eigenem reichen Netzwerk, und das Erbe Rethels und Sohns wurde ihm ideell und später auch materiell zur Aufgabe.³⁹

Was Werner Heuser in seiner Studienzeit interessierte, ist nicht nachvollziehbar. Dass sich die jungen Studierenden auch mit dem eigenen künstlerischen Selbstverständnis beschäftigten, lässt sich aus dem eingangs erwähnten, beinahe lebensgroßen Bildnis herauslesen, das der Studienkollege Wilhelm Schmurr 1902 von ihm malte (Abb. 1).⁴⁰ Es wurde nicht als sein Porträt ausgestellt. Bei der 21. Jahresausstellung 1905 in Salzburg erhielt es die Goldene Staatsmedaille schlicht als hervorragendes Herrenbildnis.⁴¹ In der deutlich sichtbaren Signatur nannte Schmurr jedoch den Namen: „WERNER HEUSER/W. SCHMURR fec./1902“. Es handelt sich um eine Nobilitierung des Dargestellten mit dem Mittel der Malerei. Heuser wirkt auf Schmurrs Gemälde nicht wie ein zweiundzwanzigjähriger Kunststudent, sondern wie eine Respektperson. Dazu trägt neben dem großen Format auch bei, dass eine ganzfigurige Ansicht gewählt wurde, die ursprünglich Herrschern vorbehalten war. Dieser Kontrast zwischen Sujet und Form spiegelt sich innerbildlich: Der großen schwarzen Fläche, die das bürgerliche Gewand bildet, steht der kleine, helle Kopf entgegen; das jugendliche, glattrasierte Gesicht dem kritischen oder fragenden Blick. Heuser präsentierte sich in einigen Fotografien und Selbstbildnissen der Zeit um 1902–1904 tatsächlich sehr ernst und abgeklärt (Abb. 13). Auch er setzte sich in dieser Zeit sicherlich mit dem angemessenen Künstlerhabitus auseinander.

³⁸ Wie Werner Heuser bis zum Antritt seiner Professur an der Kunstakademie Düsseldorf seinen Lebensunterhalt bestritt, ist nicht bekannt. Vermutlich unterstützte die Familie Sohn-Rethel ihn auch finanziell. In seinen Lebenserinnerungen schrieb Werner Heuser: „*Von den Eltern der Mira / erhielt ich Bestätigung des Weges, / den ich dank ihres Verstehens / und durch ihre Hilfe durft gehen.*“, siehe HEUSER 1963, S. 12.

³⁹ Karl Rudolf Sohn starb bereits 1908. Nach dem Tod der Schwiegermutter Else Sohn-Rethel 1933 war Mira Heuser, die ihr Haus bezog, erste Ansprechpartnerin für den Nachlass der Künstler. Sie teilte ihn sich rechtlich mit ihren Brüdern (vgl. Briefwechsel zwischen Mira Heuser und Hans Franck, 1936, LMV, NL 08 Hans Franck), die jedoch nicht dauerhaft in Düsseldorf lebten. Häufig wurde auch Werner Heuser adressiert.

⁴⁰ DUBOIS 2011. Dieser kurze Text und die Erkenntnis, dass der Dargestellte trotz interessanter biografischer Merkmale unerforscht ist, waren eine wesentliche Motivation für die vorliegenden Arbeit.

⁴¹ Siehe u. a. Anonym, „Personal- und Ateliernachrichten. Düsseldorf“, in: Die Kunst für alle, Jg. 20, Heft 23, 1. September 1905, S. 556.

Auch mit der Qualität ihrer akademischen Ausbildung werden sich die jungen Künstler beschäftigt haben. Ende des 19. Jahrhunderts stiegen in Düsseldorf, wie in den anderen deutschen Akademien, zwar die Schülerzahlen.⁴² Der Zenit der Internationalisierung der Schülerschaft war allerdings weit überschritten und der Reformstau wurde immer offensichtlicher. Als „modernste“ Lehrer galten, wie erwähnt, Eugène Dücker und Johann Peter Theodor Janssen. Beide waren jedoch in den 1840er-Jahren geboren, für die um 1900 studierenden Schüler also nicht mehr jung. Vor allem aber hielten sie an Traditionen fest, die andernorts bereits überwunden waren. Der Landschaftsmaler Dücker praktizierte, wenngleich er viel in der Natur arbeitete, noch um die Jahrhundertwende keine reine Freilichtmalerei, sondern hielt am Atelierbild fest.⁴³ Dass Studierende frustriert von der Akademie waren, belegt unter anderem der Bericht von Elisabeth Erdmann-Macke über das im Herbst 1904 begonnene Düsseldorfer Studium ihres Mannes August Macke: *„Verstaubt wie die Gipsklamotten, wie die Gipsstatuetten, die draußen in den Gängen froren, mit Spinnweben überzogen, war hier alles, und jede Regung eines starken jungen Willens mußte darben oder sich zur rechten Zeit freimachen.“*⁴⁴ Junge Künstler wollten andere Methoden und viele handelten wie Macke: Sie „machten sich frei“. Für Werner Heuser bedeutete dies einen Wechsel nach Dresden.

An der Dresdner Kunstakademie wurde mit der Berufung Gotthard Kuehls 1895 eine neue Entwicklung eingeleitet. Kuehl hatte länger in Frankreich gelebt und brachte den Impressionismus an die Elbe. Er setzte sich in Dresden für eine Modernisierung von Akademie und Kunststadt ein und sorgte unter anderem für entsprechende Neuberufungen.⁴⁵ Darunter war zunächst, 1896, Carl Bantzer.⁴⁶ Auch er hatte in Paris studiert, interessierte sich in Auseinandersetzung mit dem französischen Impressionismus für Lichtwirkungen und arbeitete mit seinen Schülern bevorzugt auf dem Land. Mit ihrer Art der Lehre zogen Kuehl und Bantzer eine auswärtige Schülerschaft an, auch aus dem Rheinland. Im Herbst 1903 schrieb sich Karli Sohn-Rethel bei Carl Bantzer ein, ein Jahr später wechselte er in das Atelier von Gotthard Kuehl, in eine Meisterklasse.⁴⁷ Karlis Mutter Else war in Dresden in der Künstlerfamilie Grahl aufgewachsen⁴⁸ und die familiäre Bindung nach Sachsen bestand sicherlich weiterhin. Vermutlich kannten sich die

⁴² MAI 2010, S. 301; zur Situation der Akademie Anfang des 20. Jahrhunderts siehe auch MOELLER 1984b und ROTH 2011b, S. 353.

⁴³ ROTH 2011b, S. 352.

⁴⁴ Zitiert nach: WIESE 1984, S. 97. Macke besuchte die Akademie also erst gegen Ende von Heusers Düsseldorfer Studium. Parallel zu Heuser studierten in Düsseldorf unter anderem Walter Ophey (ab 1900, bei Fritz Roeber, Willy Spatz und Eugène Dücker) und Wilhelm Lehmbruck (ab 1901, bei Janssen).

⁴⁵ QUERMANN 2014.

⁴⁶ KÜSTER 2003a, S. 34 und 38.

⁴⁷ Schülerlisten der Kunstakademie Dresden 1900–1903, Bd. 69, KADr, Digitalisat: <https://www.deutsche-digitale-bibliothek.de/item/HXDGL7NEGOD6RBFSE4LBHFNG7DH43RDS> (20. Mai 2023).

⁴⁸ SOHN-RETHEL 2016 (1932).

Familien Bantzer und Sohn-Rethel auch persönlich. In Briefen sprach Bantzer Karli Sohn-Rethel mit dem Vornamen an, während andere Schüler mit dem Nachnamen benannt wurden.⁴⁹

Werner Heuser folgte Karli bald nach, er war ab Michaelis, also zum Wintersemester 1904, bis 1905 in Dresden immatrikuliert.⁵⁰ Nachgewiesen ist, dass er bei Bantzer den sogenannten „Mal-saal“, die Oberklasse nach der in der Dresdner Akademielaufbahn vorausgehenden Unter- und Mittelklasse, besuchte.⁵¹ Erst 1908, als Heuser längst in Rom war, wurde Bantzer eine Meisterklasse zugesprochen. In der Ornamentalschule von Otto Gussmann studierte 1904 zeitgleich der ein Jahr jüngere Max Pechstein. Ein Kontakt zwischen Werner Heuser und den Künstlern der 1905 noch ohne Pechstein gegründeten Künstlervereinigung Brücke ist jedoch eher unwahrscheinlich. Diese studierten nicht an der Kunstakademie, sondern an der Technischen Hochschule Dresden. Werner Heuser siedelte bereits 1905 nach Rom über. Leider ist kein Ausstellungsverzeichnis für das Jahr 1905 erhalten, und auch von anderen Aktivitäten Heusers in seiner Dresdner Zeit ist nichts bekannt. Vielleicht war es ihm möglich, über die Familien Sohn-Rethel beziehungsweise Grahl gesellschaftliche Kontakte zu knüpfen.⁵²

Von Anfang Mai bis Ende Oktober 1904 – also etwa zu der Zeit, als sich Werner Heuser bei ihm einschrieb – stellte Carl Bantzer auf der Großen Kunstausstellung in Dresden seine kurz zuvor vollendete „Hessische Bauernhochzeit“ aus, die einen Eindruck von seinem Themenrepertoire und seinen koloristischen Fähigkeiten vermittelt (Abb. 14). Farbe und Licht spielten eine tragende Rolle in der Malerei sowohl Kuehls als auch Bantzers, wobei Carl Bantzer seine Motive des Landlebens auszeichneten. Besonders im bäuerlichen Einzelbild entwickelte er den ihm eigenen „*Pathos der Menschendarstellung*“.⁵³ In dieser Zeit der fortschreitenden Industrialisierung und Internationalisierung wurde versucht, sich auf die „*inneren Zusammenhänge der Kulturwerte zu besinnen und so allgemeingültige und zeitlose Bestimmungen des Wesens der*

⁴⁹ 1902 verantwortete Bantzer die Dresdner Sektion der Deutsch-Nationalen Kunstausstellung in Düsseldorf, siehe KÜSTER 1993, S. 318. Auch dort könnte es zu einer Begegnung gekommen sein.

⁵⁰ Auskunft des Archivs der Hochschule für Bildende Künste Dresden vom 17. Februar 2016, siehe auch Schülerlisten der Kunstakademie Dresden 1904–1907, Bd. 70, KADr, Digitalisat: <https://www.deutsche-digitale-bibliothek.de/item/PFBZBYBM3RWVSZZ3SRPBTNWPVKSJJ24H> (20. Mai 2023). Im publizierten „Verzeichnis der ausgestellten Studienarbeiten von Studierenden und Schülern (Malern und Bildhauern) der kgl. Akademie der bildenden Künste zu Dresden“ von 1904 ist Werner Heuser, anders als Karli Sohn-Rethel, noch nicht vertreten.

⁵¹ Schülerlisten der Kunstakademie Dresden 1904–1907, Bd. 70, KADr, Digitalisat: <https://www.deutsche-digitale-bibliothek.de/item/PFBZBYBM3RWVSZZ3SRPBTNWPVKSJJ24H> (20. Mai 2023).

⁵² Heuser könnte zum Beispiel Karl Woermanns Weg gekreuzt haben. Der damalige Leiter der Gemäldegalerie Dresden (und frühere Professor an der Düsseldorfer Kunstakademie) erwähnte 1927 in seinem Überblickswerk „Die Kunst der jüngeren Neuzeit von 1750 bis zur Gegenwart“ Heuser als einen Künstler, der zu einer neuen Romantik zu zählen sei (WOERMANN 1927, S. 503). Da Heuser künstlerisch vor allem im Rheinland bekannt war, liegt eine persönliche Verbindung nahe.

⁵³ AUSST.-KAT. MARBURG 1977, S. 26.

*Kultur zu finden.*⁵⁴ Dieser Zeitlosigkeit widmete sich auch Bantzer. Er gab den Dargestellten betont individuelle, porträthafte Züge, zeigte sie aber in wiederkehrenden, regelhaften Tätigkeiten, in Traditionen und Ritualen im Jahres- und Lebenszyklus. Dabei verlieh er seinen Kompositionen stets auch einen emotionalen Ausdruck. Später resümierte er: *„Einmal war es die Freude an der Darstellung des Menschen in seiner Eigenart, dann aber das Bedürfnis, eigenen seelischen Stimmungen durch Vorgänge aus dem menschlichen Leben oder durch Landschaft Ausdruck zu geben.*⁵⁵ Mit dieser subjektiven, ja proto-expressionistischen Haltung – wenn er sie denn tatsächlich bereits damals hatte – dürfte er bei seinen jungen Schülerinnen und Schülern auf offene Ohren gestoßen sein. Auch im Hinblick auf Werner Heusers spätere Auseinandersetzung mit Typen der Gesellschaft, mit zyklischen Strukturen mit Ewigkeitswerten ist seine Prägung durch Carl Bantzer erwähnenswert.

Bantzer fuhr mit seinen Studierenden zum Arbeiten zunächst nach Sachsen und ab 1902 regelmäßig nach Willingshausen in der hessischen Schwalm, aus der er selbst stammte. Mit ihm kamen unter anderem seine Schüler Conrad Felixmüller und Kurt Schwitters nach Willingshausen zum Malen.⁵⁶ Der kleine Ort war spätestens seit den 1840er-Jahren Anziehungspunkt für Düsseldorfer Künstler, es folgten Maler aus München, Berlin, Frankfurt und Kassel.⁵⁷ Der in Düsseldorf ausgebildete Genremaler Ludwig Knaus war lange ein Mittelpunkt der Künstlerkolonie, eine Generation später wurde es dann Carl Bantzer. Er forderte von seinen Schülerinnen und Schülern kein Interesse an der Trachtenmalerei ein. Mit ihm als Lehrer ging es um konzentriertes Arbeiten in der Natur oder am Modell mittels Studien, um eine präzise erarbeitete Komposition, perfekte Maltechnik, die Vermittlung seelischen Ausdrucks, aber auch um ein geselliges Miteinander. Bantzer lehrte seinen Schülern eine impressionistische Art des Sehens. Karl Hanusch, der wie Karli Sohn-Rethel 1904 in dessen Klasse ausstellte, beschrieb ihn wie folgt: *„Mit unglaublicher Geduld zeigte er, wie in der Natur Farbbewegungen vor sich gehen und Farbtöne entstehen. Unter seiner Leitung lernten wir das wetterlaunige Farbspiel im Freien leidenschaftlich lieben.*⁵⁸ Ein weiterer Schüler, der Maler Max Richter, erläuterte darüber hinaus: *„Er ging von dem Grundsatz aus, daß ein wahres Kunstwerk niemals durch Antrieb, materiellen Anreiz oder pädagogischen Zwang entsteht. [...] Das Angebot, einen Großindustriellen für ein Museum zu malen, durch reiche Geldmittel verlockend unterstrichen,*

⁵⁴ „Kulturphilosophie“, in: Großer Brockhaus, Bd. 10, Leipzig 1931, S. 699, zitiert nach: DOMM 1989, S. 72.

⁵⁵ Carl Bantzer, *Hessen in der deutschen Malerei*, Ersterscheinung 1935, zitiert nach: KÜSTER 2006, S. 53.

⁵⁶ Ebd., S. 45. Beide waren einige Jahre jünger als Werner Heuser, sodass sie sich möglicherweise weder in Dresden noch in Hessen begegneten.

⁵⁷ KÜSTER 1993, S. 46. Ab wann Künstlerinnen nach Willingshausen kamen, ist noch nicht systematisch erforscht worden.

⁵⁸ Karl Hanusch zitiert nach: ebd., S. 100.

lehnt er ab mit dem einfachen Hinweis, er male nur Leute, die er kenne und liebe.“⁵⁹ Wenn-
gleich mehr als 100 Auftragsporträts⁶⁰ in Bantzers Werk diese Aussage relativieren, muss ein
gewisser „l’art pour l’art“-Ansatz den jungen Studierenden um 1900 aufgefallen sein. Bernd
Küster beschrieb Bantzers Lehre in diesem Sinne mit den Worten: „*Bantzer lehrte fortschritt-
licher, als er sich selbst zu malen zugestanden hat.*“⁶¹

1903 hielt sich Karli Sohn-Rethel in Willingshausen auf. Bereits im August 1904, noch vor
seiner Einschreibung, war auch Werner Heuser dabei.⁶² Falls die Datierungen zweier Gemälde
in Alfred Flechtheims Einzelausstellungskatalog von 1920 zutreffen, war Heuser 1905, vor sei-
ner Übersiedlung nach Rom ebenfalls dort (siehe G 1905-1 und G 1905-2 sowie Abb. 15 und
Abb. 16).⁶³ Mindestens 1912 war er noch einmal zum Malen in Willingshausen. Eines der weni-
gen erhaltenen Bilder dieser Jahre zeigt, wie der spätere Besitzer, der enge Freund Heusers
Wolfgang Petzet, rückblickend festhielt,⁶⁴ die Leichenfrau der Stadt (Abb. 17).⁶⁵ Heuser wandte
sich in diesem Bild nicht etwa den hübsch in Tracht gekleideten Bewohnerinnen und Bewoh-
nern zu, die Bantzer interessierten, sondern der hageren, ärmlichen Leichenwäscherin. Mit ein-
gefallenem Gesicht, knochigen Händen und leerem Blick wirkt sie selbst todesnah. Die später
in Heusers Schaffen noch markanter werdenden Konturlinien sind unstet und erwecken den
Eindruck, die Figur zerflösse. Die Farbigkeit und die kantenreiche, durchgegliederte Raum-
struktur erinnern vage an Paul Cézanne⁶⁶ und kubistische Bilder um 1910, etwa von Georges
Braque, Albert Gleizes, Jean Metzinger oder Maurice de Vlaminck. Vielleicht hatte Werner

⁵⁹ RICHTER 1957.

⁶⁰ BAEUMERTH 1990, S. 5.

⁶¹ KÜSTER 1993, S. 99.

⁶² Schreiben von Helene Bantzer an Carl Bantzer vom 24. August 1904, in: BANTZER 1998, S. 136. Man erfährt
aus derselben Quelle: „*Am Sonntag war es sehr nett. Morgens gingen wir mit Ubbelohdes, Carli und Waentig
nach Merzhausen zum Kirchgang und nachmittags zogen wir dann alle nach Jägers Rast, wo es ganz lustig
zuing. Die Kriwatsche hatten ihre Kittel an u. Nachthemden darunter. Dadurch sahen sie viel besser aus.
Heuser beschäftigte sich eigentlich die ganze Zeit nur mit ihnen.*“ Vermutlich stammt das Wort „Kriwatsche“
aus dem Schlesischen, wo es alles Krümme bezeichnet, siehe FOERSTE 1967, S. 105.

⁶³ Dafür spricht auch die nachträgliche, eigenhändige Datierung einer Fotografie „Hessen 1904/05“. Leider sind
dort entstandene Arbeiten nur in Titeln überliefert (siehe Katalog im Anhang).

⁶⁴ PETZET bis 1985.

⁶⁵ 1903 scheint Werner Heuser sich schon einmal in Willingshausen mit dem Thema beschäftigt zu haben, siehe
G 1903-1. 1908 hatte auch der Künstler Wilhelm Thielmann in Willingshausen eine Totenfrau gemalt: AUSST.-
KAT. DARMSTADT 1908, Kat. Nr. 407.

⁶⁶ Carl Bantzer erinnerte sich 1935 in seiner autobiografischen Schrift „Hessen in der deutschen Malerei“ an
Werner Heuser und Karli Sohn-Rethel: „*Er [Karli Sohn-Rethel] wandte sich später von der naturalistischen
Anschauung ab, behielt aber auch in seinen stilistischen Bildern ein schönes Tongefühl bei. Karli Sohn lebt in
Düsseldorf und Italien. Die gleiche Wandlung machte Karli Sohns Schwager Werner Heuser durch. Werner
Heuser kam auch nach seiner Studienzeit noch mehrfach nach Willingshausen und malte Bauernbildnisse unter
Cézanneschem Einfluß.*“, siehe KÜSTER 1993, S. 155. Bereits in einem früheren Brief beklagte Bantzer in den
aktuellen Bildern der beiden Maler allerdings die „*leere Malerei*“ und die „*Formgebung nach der Ta-
gesmode*“, lobte jedoch ihr Tongefühl, siehe Schreiben von Carl Bantzer an Wolfgang Zeller vom 24. August
1904, in: BANTZER 1998, S. 298.

Heuser aber auch Picassos düstere Bilder von gesellschaftlichen Außenseitern gesehen.⁶⁷ Auch in Picasso Motiven liegt der Fokus auf dem melancholischen Ausdruck, wobei er die Darstellung des gemeinhin als Hässlich erachteten nicht scheute. Die Frau, die Werner Heuser darstellte, belegt sein eigenes Interesse am Abseitigen, weniger an den heiteren als an den schwierigen Seiten von Leben und Gesellschaft. Da das Bild in Willingshausen entstand, liegt es nahe, dass zuerst das Modell und dann die Bildidee feststand und nicht umgekehrt. Rückseitig ist das Gemälde schlicht als „Portrait“ bezeichnet. Doch es lässt tiefere Deutungen zu. Es fügt sich in die Memento-mori-Thematik ein, die Werner Heuser sowohl in seinen Gemälden als auch in seinen Gedichten immer wieder aufgriff. Die Totenfrau kann als Projektionsfläche für die eigene Auseinandersetzung mit dem Tod dienen. Sie ist ruhig und angespannt zugleich. Sie blickt die Betrachtenden nicht direkt an, ihr Blick geht schräg in den Raum, als hielte sie gerade Totenwache oder sinniere – vielleicht über den Tod. Die Suche nach Grundthemen des Menschseins blieben Werner Heuser zeitlebens ein Anliegen. In Willingshausen, um den Maler Carl Bantzer, gab es ideale Bedingungen, dieses Interesse aufzubauen.⁶⁸

⁶⁷ Siehe insbesondere *La Celestina*, 1904, Öl auf Leinwand, 74,5 x 53,5 cm, Musée Picasso, Paris.

⁶⁸ Noch zum Ende seines Lebens war er Mitglied des Willingshäuser Freundeskreises und stand mit dem Leiter, Carl Bantzers Sohn Arnold, in direktem Kontakt, siehe Korrespondenz im Nachlass Werner Heuser.

2.2 Exkurs: Mira Heuser

1907, als er bereits in Rom lebte, heiratete Werner Heuser Mira Sohn-Rethel (1884–1974).⁶⁹ Zeitlebens wurde sie öffentlich vor allem als Muse von Künstlern oder als Nachfahrin berühmter Maler vorgestellt. Dabei war sie für Werner Heuser, aber auch für die Düsseldorfer Kulturgeschichte, mehr als nur „Künstlertochter“ und „Künstlerfrau“.

Dass die Maler in ihrer Familie bestimmten, wie sie selbst wahrgenommen wurde, liegt im Zeitkontext nahe. Mira Heusers Großvater mütterlicherseits war der damals schon legendäre Maler Alfred Rethel, der mit nur 43 Jahren in geistiger Umnachtung, wie es hieß, starb. Seine Hauptwerke sind die seinerzeit vielgelobten Fresken zur Geschichte Karls des Großen im Aachener Rathaus, die er nicht mehr vollenden konnte. Herbert von Einem bezeichnete sie 1968 als „*die bedeutendsten Werke der deutschen Monumentalmalerei des 19. Jahrhunderts*“ und schilderte die „*Tragödie*“ ihrer Entstehung.⁷⁰ Mira Heusers Großvater väterlicherseits war der Historien- und Porträtmaler Carl Ferdinand Sohn, der, wie erwähnt, als Schüler von Wilhelm Schadow von Berlin an den Rhein kam und selbst Professor an der Düsseldorfer Kunstakademie wurde.⁷¹ Daneben führte er ein sehr erfolgreiches Privatatelier mit zahlreichen Schülerinnen und Schülern. Er war 1848 auch Gründungsmitglied des Künstlerverein Malkasten. Ihr Vater Karl Rudolf Sohn war ein gefeierter Porträtmaler, der Mitte der 1880er-Jahre sogar Aufträge vom britischen Königshaus erhielt. Seine Tochter stellte sich ihm häufig als Modell zur Verfügung, wenn reiche Kundinnen nicht lange sitzen wollten.⁷² Er starb 1908. Die resolute Mutter Else war das einzige Kind Alfred Rethels und mütterlicherseits mit der Dresdner Malerfamilie um August Grahl verwandt. Sie selbst war künstlerisch talentiert, trat als Sängerin auf und stellte in späteren Jahren ab und an eigene Zeichnungen aus.⁷³ Miras drei Brüder Alfred, Otto und Karli wurden alle Maler und brachten sich in die von ihren Vorfahren mitetablierten Künstlervereinigungen ein. Im Hochzeitsjahr des Ehepaars Heuser 1907 waren erstmals alle drei Brüder Mitglieder des in Düsseldorf wichtigen Vereins zur Veranstaltung von Kunstausstellungen.⁷⁴ Es war also eine richtiggehende Künstlerdynastie, in der Mira Heuser aufwuchs.

⁶⁹ SOHN-RETHEL 2016 (1932), S. 206: „*Bei der Taufe erhielt das Kind nach der Urgroßmama und den beiden Großmüttern die Namen Elisabeth Emilie Maria; wir nannten sie aber MIRA, noch in Erinnerung an die nette Mira Passini in Venedig.*“ Der Herausgeber dieser Worte der Mutter Else Sohn-Rethel, Hans Pleschinski, wies darauf hin, dass es sich um Marie Clara Louise Passini, die Tochter des Malers Ludwig Passini und seiner Frau Anna, geb. Warschauer, handelt. Werner Heuser ist die Abschrift der Tagebücher zu verdanken.

⁷⁰ EINEM 1968, S. 9.

⁷¹ Hendrik Olliges arbeitet an der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf an einer Dissertation über diesen Künstler.

⁷² Anonym, „Düsseldorfer Malerfrauen“, in: Die Frau am Mittag, Nr. 115, 18. Mai 1955.

⁷³ Siehe beispielsweise AUSST.-KAT. DÜSSELDORF 1919a, S. 13.

⁷⁴ Mitgliederverzeichnis vom 15. Oktober 1907, StAD, 0-1-18-1990.

Anna Klapheck berichtete über das Familiendomizil in der Goltsteinstraße 23: *„Wie oft sah man Else Sohn-Rethel, die ehrwürdige Hüterin, die Freundin Louise Dumonts, auf dem kleinen Balkon in der Abendsonne sitzen. Innen aber: Bilder, Bilder an allen Wänden, Familienbilder aus mehreren Generationen [...], Bilder von Rethel und den beiden Malern Sohn, Bilder des Dresdner Malers August Grahl, dessen Tochter Marie Rethel im Herbst des Jahres 1851 heiratete. Grahl war ein Kunstsammler großen Stils, und so gelangten auch hervorragende Werke alter Meister, ein Tintoretto, ein Hieronymus Bosch z. B., später in den Sohnschen Besitz. Und dann drei Söhne und ein Schwiegersohn, die Maler sind – wohin mit all den Bildern?‘* so konnte Else Sohn-Rethel mit Recht seufzen.“⁷⁵ Das Zitat deutet auch an, dass die Familie durch das Erbe gut situiert war. Wie heute konnte im 19. Jahrhundert ein erfolgreicher Maler Teil der gehobenen Gesellschaft werden.⁷⁶ Davon zeugen auch Jugendfotografien Mira Heusers, unter anderem eine Aufnahme des renommierten Dresdner Fotografen Hugo Erfurt (Abb. 18). Nach dem Tod ihrer Mutter 1933 wurde sie, die mit ihrer Familie in das Haus in der Goltsteinstraße zog, zur Hüterin des Familienerbes.

Mira Heuser war Musikerin und soll eine professionelle Karriere angestrebt haben, bevor sie heiratete.⁷⁷ Sie muss eine hervorragende Pianistin gewesen sein und wurde von Louise Dumont für das Düsseldorfer Schauspielhaus engagiert, wohl zwischen 1904, als das Schauspielhaus gegründet wurde, und 1907, dem Jahr ihrer Heirat und Übersiedlung nach Rom.⁷⁸ Unter anderem spielte sie bei Herbert Eulenbergs sogenannten Morgenfeiern.⁷⁹ Louise Dumont scheint Mira Heuser verehrt zu haben: *„Mira: ‚der lebendigste Kanal zum Herzen Gottes‘, so Louise Dumont. ‚Mira ist nie versagende Liebe‘, schwärmte sie. ‚Quell aller Liebe: und so denke ich in bösen und in guten Stunden nie ohne Gewinn an sie!‘“⁸⁰ Auch nach ihrer Rückkehr nach Düsseldorf im Jahr 1914 war Mira Heuser wieder für das Theater tätig, im Chor⁸¹ sowie am*

⁷⁵ Anna Klapheck, „Besuch bei der Enkelin Rethels. Mira Heuser hütet den Nachlass“, in: Rheinische Post, 28. November 1959.

⁷⁶ Zum Zugang von Künstlern zur Oberschicht im 19. Jahrhundert siehe RUPPERT 2017 (1998), S. 188.

⁷⁷ Maurice Sterne berichtete: *„Karli explained that it was his sister Mira, who had at one time studied for the concert stage, but had retired when she married two years before.“*, STERNE 1965, S. 81. Sie war Schülerin von Julius Butths, Leiter des Düsseldorfer Konservatoriums der Musik. Siehe JFL, „Gruß an eine ewig junge Düsseldorferin. Mira Heuser wird morgen 80 Jahre alt“, in: unbekanntes Zeitung, 13. März 1964, Nachlass Mira Heuser.

⁷⁸ Anna Klapheck, „Gruß an Mira Heuser“, in: Rheinische Post, 13. März 1954.

⁷⁹ JFL, „Gruß an eine ewig junge Düsseldorferin. Mira Heuser wird morgen 80 Jahre alt“, in: unbekanntes Zeitung, 13. März 1964, Nachlass Mira Heuser.

⁸⁰ LIESE 1971, S. 317. Hier wird keine Quelle angegeben, vermutlich stammt die Information aus einem Brief an Else Sohn-Rethel, evtl. vom 18. September 1923.

⁸¹ Schauspielhaus Düsseldorf. Die Troerinnen des Euripides. In deutscher Bearbeitung von Franz Werfel, Premiere am 18. Mai 1917, Programmzettel, Universitäts- und Landesbibliothek Düsseldorf, KW 760(2) 1916/17 liegend.

Klavier.⁸² Die Musik lag neben der Malerei in der Familie. Miras Großmutter Marie geb. Grahl, die Frau von Alfred Rethel, soll ebenfalls sehr musikalisch gewesen sein und war eine Freundin von Clara Schumann.⁸³ Die Tochter Else Sohn-Rethel trat, wie gesagt, als Sängerin auf. Die Bühnenkünste waren für Mira Heuser damit vertrautes Terrain, und sie fehlte bei wenigen Premieren in Düsseldorf, ebenso wie sie viele andere Angebote wahrnahm und damit stets im kulturellen Milieu präsent war.

Mira Heuser hatte auch Talent zur bildenden Kunst. Auf einem Foto, das 1924 im Magazin „Querschnitt“ veröffentlicht wurde, sieht man sie an einer Büste ihres Vaters arbeiten (Abb. 19). Das Bild dürfte rund fünfzehn Jahre früher entstanden sein.⁸⁴ Sie malte auch einfache Blumenquarelle. Als junge Frau hätte Mira Heuser selbst nicht an der Düsseldorfer Kunstakademie studieren können, die bis 1919 nur Männern offenstand. Die Anregung des städtischen Verkehrsamts in den 1890er-Jahren, die künstlerische Ausbildung für Frauen an die Kunstakademie anzugliedern, blieb folgenlos.⁸⁵ Die Professoren, die mit Damenklassen einen lukrativen Nebenverdienst hatten, unterstützten die Anregung nicht.⁸⁶ Der 1848 gegründete Düsseldorfer Künstlerverein Malkasten lehnte die Mitgliedschaft von Frauen noch bis 1977 ab; 1899 hatte er im Jahresbericht sogar dazu aufgerufen, die Zahl der „Maldamen“ im Malkastentpark zu regulieren.⁸⁷ Dabei gab es in Deutschland trotz der ungenügenden Ausbildungsbedingungen immer mehr professionelle Malerinnen.⁸⁸ Emilie Preyer, die Tochter des Düsseldorfer Stilllebenmalers Johann Wilhelm Preyer und dessen Schülerin, zählt zu den wenigen bekannten Düsseldorfer Malerinnen des 19. Jahrhunderts, neben Künstlerinnen wie Elisabeth Jerichau-Baumann oder Marie Wiegmann, Schülerinnen von Carl Ferdinand Sohn.⁸⁹ In Werner Heusers weiterem Verwandtenkreis hatte es, wie bereits erwähnt, ebenfalls Malerinnen gegeben.⁹⁰ Über

⁸² Im Dezember 1931 spielte sie beispielsweise Klavier in einer Inszenierung der „Nora“ von Henrik Ibsen, das als Gastspiel des Düsseldorfer Schauspielhauses in Mülheim an der Ruhr aufgeführt wurde, siehe HEUSER 1931–1933, Eintrag vom 3. Dezember 1931. Sie gab auch Unterricht, beispielsweise vor 1926 an Silke Schmurr, Tochter des Malers Wilhelm Schmurr, siehe BACHMANN/ERNSTING 2009, S. 24.

⁸³ Anna Klapheck, „Besuch bei der Enkelin Rethels. Mira Heuser hütet den Nachlass“, in: Rheinische Post, 28. November 1959.

⁸⁴ In Alfred Flechtheim oder den Mitarbeitern des „Querschnitt“ scheint sie Verehrer gehabt zu haben: 1923 wurde Else Sohn-Rethel in den Marginalien einer Ausgabe als „Mutter von drei Malern und der bezauberndsten Frau der Rheinlande“ vorgestellt, siehe DAS QUERSCHNITTBUCH 1923, S. 83.

⁸⁵ MITZEN 2011, Kapitel 1, S. 26ff.

⁸⁶ Ebd., S. 40, Anm. 37, in Bezug auf die Reaktion auf eine Petition des Jahres 1905. Siehe hier S. 45 zur Ablehnung des Plans der Einrichtung einer städtischen Damenschule im Jahr 1899.

⁸⁷ Ebd., S. 36.

⁸⁸ Zwischen 1882 und 1907 stieg die Zahl professioneller Künstlerinnen in Deutschland von 5.542 auf 9.493, ebd., S. 43. Die Kunstgewerbeschule unter Peter Behrens erwirkte eine Zulassung von Frauen ab 1904. Siehe ebd., S. 60 und WIENER 2012, S. 81–82.

⁸⁹ Siehe auch AUSST.-KAT. DÜSSELDORF 1989.

⁹⁰ Siehe Kapitel 2, Anm. 3.

Mira Heusers Ausbildung im Bereich der Bildenden Künste ist nichts bekannt, möglicherweise erhielt aber auch sie Unterricht in der Familie oder von befreundeten Künstlern.

Mira Heusers künstlerischen Verstand in verschiedensten Bereichen schätzten auch Dritte. Der Autor und Dramaturg Wolfgang Petzet berichtete, dass sie *„mit der ihr eigenen hohen und doch warmen Stimme sehr Wesentliches zu sagen wußte.“*⁹¹ In einem Nachkriegsinterview wurde sie gefragt, ob sie offen mit ihrem Mann über seine Kunst spreche und sie antwortete: *„In jeder Phase [...] In künstlerischen Fragen kenne ich keinerlei Rücksichtnahme.“*⁹²

Mira Heuser wurde in ihrer Zeit als inspirierende Persönlichkeit wahrgenommen. Verschiedene Zeitgenossen beschrieben sie bewundernd. Um 1909 verliebte sich der Künstler Maurice Sterne in sie: *„She had a self-assurance that came from deep within her, and although she must have been aware of her extraordinary beauty, she was never self-conscious about it or vain. She never made light chatter, spoke only when she had something important to say and then in a voice of low intimacy that seemed to come from the depth of her womanhood.“*⁹³ Maurice Sterne und Mira Heuser begannen eine intensive Freundschaft, während derer Mira ihrem Mann aber nie untreu geworden sei. Auch andere Männer empfanden Mira als bemerkenswert. Thomas Mann bemerkte, dass der geliebte und für seine Schönheit bewunderte Klaus Heuser die Augen seiner Mutter habe.⁹⁴ Und Wolfgang Petzet, 12 Jahre jünger als sie, schrieb: *„Ich bin in meinem Leben nie wieder einer Frau von solcher strahlenden, mütterlichen Güte, solcher Klugheit des Herzens und Sicherheit des Gefühls, so ohne allen Arg und berechnende Hintergedanken begegnet. [...] Alle, die sie kannten, mußten sie lieben, und wenn sie auch nicht ‚erhört‘ werden konnten, so war die Ablehnung von Flirt und Liebelei keineswegs quälend, sondern eigentlich selbstverständlich. Eine Freundschaft (ohne Nebensinn) mit dieser Frau war ungleich wertvoller.“*⁹⁵ Über die gemeinsame Zeit bei Kaiserswerth um 1919 fügte er hinzu: *„Bisweilen kamen aus Düsseldorf Besuche. Die meisten aber wurden nicht angenommen und verdrückten sich scheu an der umzäunten Hecke herum. Vor allem waren es unglückliche Mädchen, die eine schwärmerische Liebe für Mira hegten und ohne ihren Rat und Zuspruch nicht glaubten leben zu können. Aber Werner stand drohend mit gewaltig qualmender Pfeife, wie ein Engel von Barlach an der Pforte ihres Paradieses und sobald sie ihn nur von weitem erblickten, drückten sie sich scheu zur Seite. Man mußte die armen, verscheuchten Wesen, die nur um einen Blick*

⁹¹ PETZET bis 1985, S. 439.

⁹² Anonym, „Düsseldorfer Malerfrauen“, in: Die Frau am Mittag, Nr. 115, 18. Mai 1955.

⁹³ STERNE 1965, S. 81f. Siehe auch Kapitel 2.3.4.

⁹⁴ MANN 1995, S. 268, Eintragung vom 29. August 1954. Zu Klaus Heuser und Thomas Mann siehe auch Kapitel 4.2.1.

⁹⁵ PETZET bis 1985, S. 274.

von Mira zu erhaschen von Düsseldorf mit dem Rad gekommen waren, herzlich bedauern, aber Werner fand, Mira müsse endlich einmal Erholung von ihrem selbstgewählten Amt als Trösterin aller armen Seelen finden.“⁹⁶

Vermutlich um 1920 entwickelte sich eine sehr enge Beziehung zwischen Mira Heuser und dem erfolgreichen Schauspieler Peter Esser, einem schwermütigen Menschen, dem sie wohl eben jenen seelischen Beistand gab.⁹⁷ Mira Heuser wollte ihre Zuneigung beiden Männern, Werner Heuser und Peter Esser schenken, wie ein publiziertes Gedicht Werner Heusers nahelegt.⁹⁸ In seinen gereimten Lebenserinnerungen deutete er an, dass er damals selbst eine Beziehung zu einem Mann hatte. Diese blieb jedoch, anders als die seinige, bestehen und war in Düsseldorf ein offenes Geheimnis. Nach der Ausbombung 1943 und bis zu ihrem Tod lebten sie zusammen in Essers Haus in Meerbusch. Diese Form des Zusammenlebens wirft ein Licht auf Mira und Werner Heusers Mut, unkonventionell zu sein (siehe auch Kapitel 3.1.4).

Mira Heuser hätte unter den heutigen Bedingungen möglicherweise ihre musikalische Karriere weiterverfolgt. Innerhalb der Rahmenbedingungen ihrer Zeit wurde sie jedoch zur starken Frau im Hintergrund (Abb. 20). Zu ihrem 70. Geburtstag titelte eine Tageszeitung „Eine Zierde der Stadt“ und stellte sie vor als „die am meisten gemalte Frau der Stadt“.⁹⁹ Diese Zurückstellung von Fähigkeiten hinter äußere Werte traf viele Frauen der Zeit. Das Wort „Muse“, das stets passiv anmutet, trifft wohl kaum ihre Persönlichkeit, die neben emotionalen Qualitäten offenbar eine breite Kenntnis der Gestaltungsprobleme in Malerei, Dichtung, Musik und Schauspiel beinhaltete. Diese zumindest andeutend, schließt der bereits zitierte Illustrierten-Beitrag zu ihrer Rolle als ernsthafte Gesprächspartnerin ihres Mannes: „Die Rosen und Wiesen, die träumerischen Augen, das war nur Vordergrund, Mythos, in den sich die Menge verliebt, dahinter steht eine wache moderne Frau, die der Kunst auf sehr eigene Weise dient.“¹⁰⁰

⁹⁶ Ebd., S. 438f.

⁹⁷ Zu Esser siehe HEBERLE 1969.

⁹⁸ Sein Gedicht „An eine Frau“ (HEUSER 1920) dürfte die Situation beschreiben.

⁹⁹ Anonym, „Eine Zierde der Stadt“, in: unbekanntes Zeitung, 14. März 1954, Nachlass Mira Heuser. Das damals bekannteste Bildnis von ihr war jenes von Fritz Reusing, der dafür eine Goldene Medaille bei der „Großen Münchner internationalen Kunstausstellung“ des Jahres 1901 erhielt, siehe KRATZ 1975, S. 1 (dort fälschlich: 1900).

¹⁰⁰ Anonym, „Düsseldorfer Malerfrauen“, in: Die Frau am Mittag, Nr. 115, 18. Mai 1955.

2.3 Rom

2.3.1 Italien als Bildungsstätte Anfang des 20. Jahrhunderts

1905 zog Werner Heuser nach Rom und sollte dort bis 1911 bleiben; 1913 bis zum Kriegsausbruch 1914 kehrte er mit seiner Familie noch einmal nach Italien zurück.¹⁰¹ Er kam, soweit bekannt ist, ohne Stipendium. Wie er den Aufenthalt finanzierte, erschließt sich aus den spärlichen Quellen nicht. Die Eltern seiner Verlobten könnten ihn unterstützt haben, dürften den Aufenthalt zumindest aber gutgeheißen haben: Romreisen hatten eine lange Tradition in der Familie und auch die jüngste Generation zog es nach Italien.¹⁰² Werner Heusers Schwager inspe, der Maler Otto Sohn-Rethel, lebte seit etwa 1901 in der Stadt, hatte sich aber schon vor Heusers Ankunft mehr und mehr nach Anacapri orientiert.¹⁰³ 1908 lebte Otto Sohn-Rethel wieder in Rom, in der Villa Strohl-Fern Nr. 6 und damit in unmittelbarer Nähe zu Werner Heuser.¹⁰⁴ Karli Sohn-Rethel kam möglicherweise 1906 in die Stadt.¹⁰⁵ Anders als Werner Heuser sollten seine Schwager Otto und Karli, vermutlich auch bedingt durch die dortige weitestgehende Straffreiheit von Homosexualität seit 1887,¹⁰⁶ den Großteil ihres Lebens in Italien bleiben.

Unter deutschen Malern gab es im frühen 19. Jahrhundert eine ausgeprägte Italienbegeisterung, die auch für Düsseldorf galt: „*Die Wiege der [Düsseldorfer] Malerschule stand in Rom*“,¹⁰⁷ wo ihre Begründer Peter Cornelius und Wilhelm Schadow vor ihrer Tätigkeit in Düsseldorf mit anderen Künstlern im sogenannten Lukasbund gelebt und gearbeitet hatten. Sie interessierten sich vor allem für das Mittelalter und die Renaissance. Über Generationen waren Antike und Renaissance Fixpunkte künstlerischer Ausbildung, und ein Rom-Aufenthalt galt zu deren

¹⁰¹ Die „Guida Monaci“, das Jahresverzeichnis für Rom, nennt Werner Heuser in den Anzeigen der Villa Strohl-Fern erst in den Jahren 1908–1914, siehe FEO 2010b, S. 116. Im Verein deutscher Künstler war er vermutlich bereits 1906 Mitglied (s. u.). Zeitgenössische Kurzbiografien, so auch eigenhändige, nennen aber das Jahr 1905 als Zeitpunkt der Umsiedlung, was auch durch datierte Fotografien und sein Selbstbildnis von 1905 gestützt wird, das motivisch auf Rom deutet.

¹⁰² Mira Sohn-Rethels Großvater Carl Ferdinand Sohn war 1830 mit Wilhelm Schadow in Rom. Alfred Rethel lebte dort 1844–1845 und 1852–1853, Mira Heusers Mutter Else wurde 1853 in Rom geboren und lebte angeblich selbst in der Villa Strohl-Fern – wobei nicht geklärt ist, ob es sich nicht um Besuche bei der Tochter handelte (HASELTINE 1947, S. 38). Bis zur Heirat lebte Werner Heuser allein in der Stadt. Die Sommer verbrachte Mira Heuser später im Düsseldorfer Elternhaus, während Werner Heuser in Italien blieb. Am Ende des Sommers holte er sie dort ab, sodass von jährlichen Deutschlandaufenthalten ausgegangen werden kann (HEUSER 1963, S. 20).

¹⁰³ Dort kaufte er ein Haus mit dem Namen „Villa Kona“, siehe die „Schede Noack“, eine von Friedrich Noack erstellte Kartei deutscher Künstler in Rom, der Biblioteca Hertziana: <http://db.biblhertz.it/noack/noack.xql> (20. Mai 2023). Ich danke Andreas Kloner für die Transkription aus der Gabelsberger Kurzschrift.

¹⁰⁴ Ebd. Otto Sohn-Rethels Freund Heinrich Vogeler zog Ende des Jahres 1902 zeitweise bei ihm in der Villa Strohl-Fern ein, siehe BRESLER 2018, S. 17.

¹⁰⁵ REPETZKY 2019. In den genannten „Schede Noack“ ist Karli Sohn-Rethel nicht vertreten.

¹⁰⁶ BAUER 2017, S. 12.

¹⁰⁷ BAUMGÄRTEL 2011, S. 25.

Studium als wichtige Station im Lebenslauf. Ab 1825 wurde von der Preußischen Akademie der Künste nach französischem Vorbild für die Studenten der preußischen Kunstakademien, darunter auch Düsseldorf, ein Rom-Preis ausgelobt, der mit einem zweijährigen Aufenthalt in der „Ewigen Stadt“ verbunden war.¹⁰⁸

Anfang des 20. Jahrhunderts war die Bedeutung Roms für die künstlerische Ausbildung indes längst umstritten. Zwar waren die nationalen Akademien in der Stadt, mit Ausnahme der französischen, erst Ende des 19. Jahrhunderts gegründet worden und erneuerten mit ihren Rom-Stipendien die Bindung an Italien. Die daran geknüpften Bedingungen konnten jedoch auch abschreckend wirken.¹⁰⁹ Ab der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts hatte außerdem vor allem Frankreich begonnen, reisewillige Künstlerinnen und Künstler an- und von Rom abzuziehen. In Barbizon lockte die Plein-Air-Malerei und in Paris ein reiches künstlerisches und intellektuelles Zentrum internationalen Gepräges. Die italienischen Kunststädte verloren an Interesse, je mehr sich (akademisch-klassische) Ausbildung und (moderne) Kunstpraxis voneinander entfernten.¹¹⁰ Und selbst unter Rom-Verehrern gab es Vorbehalte gegenüber Studienaufenthalten. Eine Formulierung Julius Meier-Graefes von 1907, dabei Rom verteidigend, bezeugt dies: *„Roms schlechter Ruf als Bildungsstätte für deutsche Künstler ist nur insofern berechtigt, als diese Stadt nicht für unreife Menschen taugt.“*¹¹¹ 1913 formulierte der gerne mit Stereotypen hantierende Kunstkritiker Karl Scheffler entsprechend: *„Denn Italien ist wie ein prachtvoll reicher Urwald. Nur der betritt ihn ohne Gefahr, der sich nicht verwirren läßt, der nicht den schönen Einzelheiten träumend nachgeht, sondern mit hartem Willen und beobachtender Nüchternheit seinen Weg nach dem Kompaß verfolgt. [...] Italien ist ein Land für die Meister, nicht für die Lehrlinge. [...] Darum sollte man der Jugend dieses Land sperren. Rom-Preise für junge Künstler, Stipendien für werdende und suchende sind etwas wie nationaler Selbstmord.“*¹¹² Er schrieb dies in dem Jahr, in dem die neugegründete Villa Massimo das erste Mal die deutschen Preisträger aufnehmen konnte und diese Tradition damit festigte. Bereits 1893 hatte Frankreich hingegen den staatlichen Preis von einem obligatorischen Rom-Aufenthalt entkoppelt, was unter den Künstlern auf Zustimmung gestoßen war. Auch die preußische Akademie der Künste hatte bereits 1890 an den zuständigen Minister geschrieben: *„Diejenigen, welche ihre Vorbilder und Inspirationen ausschließlich ihrer unmittelbaren Umgebung oder dem täglichen Leben*

¹⁰⁸ Bewerbungen für den Großen Staatspreis bzw. Rom-Preis wurden angenommen von den Kunstakademien in Berlin, Düsseldorf, Königsberg und Kassel sowie vom Städelschen Kunstinstitut in Frankfurt, siehe THOMÉ 2010, S. 175.

¹⁰⁹ Zur Krise der Rom-Preise siehe WINDHOLZ 2008, S. 293ff.

¹¹⁰ PENNEWITZ 2011, S. 87.

¹¹¹ MEIER-GRAEFE 1907, S. 424.

¹¹² SCHEFFLER 1913, S. 301f.

*entnehmen wollen, bedürfen natürlich der Anlehnung an die Vorbilder der klassischen Kunstperioden nicht; für sie kann also auch ein längerer Aufenthalt in Italien nicht als ein notwendiges Bildungsmittel betrachtet werden.*¹¹³ Dementgegen hatte der Erfolg der späten „Deutschrömer“ Hans von Marées, Arnold Böcklin und Anselm Feuerbach Ende des 19. Jahrhunderts den Ruf Roms als Ziel der Künftlerausbildung etwas konsolidiert.¹¹⁴

Werner Heuser war bei seinem Umzug nach Rom knapp 25 Jahre alt und hatte seine akademische Ausbildung abgeschlossen. Der Italienaufenthalt war vermutlich eine weitere, autodidaktische Ausbildungsstation. Dass ihn die maßvoll ausgewogenen Ausdrucksformen der Antike und der Renaissance interessierten, wird anhand des streng konstruierten Oberkörpers eines um 1905 entstandener Selbstporträts deutlich (Abb. 24, siehe auch Kapitel 2.3.3) oder anhand seines Holzschnitts „Frau am Meer“ von 1920, der an griechische Vasenmalerei denken lässt (Abb. 21 und Abb. 22).¹¹⁵ Im Entstehungsjahr dieses Blatts war Heuser erstmals nach dem Ersten Weltkrieg, der ihn zur Abreise gezwungen hatte, wieder in Rom.¹¹⁶ Auch im Folgejahr zog es ihn nach Italien. 1921 hielt er sich von September bis November in Positano auf, einem kleinen Ort an der Amalfiküste, an dem sich Karli Sohn-Rethel niedergelassen hatte. Positano zog viele weitere Künstlerinnen und Künstler, Schriftstellerinnen und Schriftsteller an.¹¹⁷ Darunter waren rheinische Künstler wie Ewald Mataré, Carlo Mense, Otto Pankok oder Adolf Uzarski, aber auch Max Pechstein oder Anita Rée, die hier länger lebte.¹¹⁸ Heuser begegnete in Positano dem kurzzeitigen Düsseldorfer Galeristen Max Vautier, den Schriftstellern Jopsa Matuschka¹¹⁹ und Adolf von Hatzfeld¹²⁰ sowie dem Maler Max Peiffer Watenphul.¹²¹ Sehr wahrscheinlich ist eine Begegnung mit dem Schriftsteller Theodor Däubler.¹²² In Positano und später im Rückgriff auf diesen Aufenthalt entstanden Bilder, die Heuser Ende 1921 in der Düsseldorfer Galerie Flechtheim ausstellte. Ein späteres, vermutlich Positano zuzuordnendes Gemälde von 1922 (G 1922-18) und eine ähnliche Kohlezeichnung im Nachlass des Künstlers

¹¹³ WINDHOLZ 2008, S. 294.

¹¹⁴ Ebd., S. 295.

¹¹⁵ DUBOIS 2016.

¹¹⁶ Dort holte er vermutlich auch verbliebene Gegenstände ab. Heuser musste bei Kriegsausbruch unter anderem Bilder in Rom zurücklassen, siehe FRANCK 1922b, S. 187.

¹¹⁷ Zu Positano als Künstlerkolonie siehe CEPL/CEPL-KAUFMANN 2021, zu Karli Sohn-Rethel hier S. 53–55. Der Publikation zufolge war Walter Ophey einer der ersten Künstler, der sich für Positano interessierte.

¹¹⁸ Ebd.

¹¹⁹ Werner Heuser, Gedicht „Mit Freunde hört’ ich von dem Eifer...“, 25. September 1921, gewidmet an Max Vautier, und „An Jopsa Matuschka, Positano 1921“, Nachlass Werner Heuser.

¹²⁰ CEPL/CEPL-KAUFMANN 2021, S. 52 verweist auf Elisabeth Deinhardts Dissertation über Hatzfeld von 1982.

¹²¹ Ebd., S. 49.

¹²² Siehe das Däubler gewidmete Gedicht Werner Heusers „Amüsolier“, das „Positano 1921“ datiert ist, Nachlass Werner Heuser, reproduziert in: Der Querschnitt, Jg. 2, Heft 3, Weihnachtsheft 1922, S. 223.

zeigen, dass er sich für die geheimnisvollen, beinahe abstrakten Formen der Architektur am Hang interessierte.

Auch im hohen Alter zog es Heuser noch nach Italien – es war für ihn das viel beschworene Sehnsuchtsland. Im Herbst 1957 verbrachte das Ehepaar Heuser die Goldene Hochzeit dort. Noch wenige Monate vor seinem Tod schrieb der 84jährige an eine Freundin in Rom mit großem Ernst, er wolle zu Besuch kommen.¹²³ Rom begleitete ihn sein Leben lang: „[...] *und wenn er, seine geliebte kurze Pfeife schmauchend, von römischen oder florentiner Tagen erzählte, so stieg eine Welt herauf, die so nicht wiederkehrt.*“¹²⁴ Soziale Aspekte, die (deutschsprachige) Künstlergemeinschaft und die Attraktivität als Lebensmittelpunkt dürften die wesentlichen Faktoren für Werner Heusers Liebe zu Italien gewesen sein.

Was fanden deutsche Künstlerinnen und Künstler aber um 1905 in Rom vor, was konnte Rom über ein angenehmes Leben und das Studium der alten Kunst hinaus künstlerisch und institutionell bieten? Die Stadt mit dem klangvollen Namen und der glorreichen Vergangenheit spielte Anfang des 20. Jahrhunderts für die zeitgenössische Kunst selbst im italienischen Vergleich keine herausragende Rolle mehr. Venedig etablierte sich ab 1895 mit der Biennale als wichtiges Zentrum, das moderne norditalienische Mailand war als Ausbildungsstätte für viele attraktiver.¹²⁵ Künstlerisch dominierte in der Kunstkritik um 1900 der Divisionismus mit seinen charakteristischen nebeneinandergesetzten Farbflecken.¹²⁶ In Italien war er keine Abkehr vom Impressionismus wie der französische Post-Impressionismus, denn der Impressionismus hatte sich dort noch gar nicht durchgesetzt. Motivisch spielte in Italien unter anderem neuinterpretierte christliche Ikonografie eine Rolle.¹²⁷ Darüber hinaus gab es neben Motiven des Landlebens viele symbolistische Darstellungen, etwa bei dem lange in Italien ansässigen Giovanni Segantini, und sozialthematische Genremalerei, wie bei Giuseppe Pellizza da Volpedo. Theoretische Positionen zur Wahrnehmung und Farbenlehre wurden ebenso rezipiert wie in Frankreich. Für die Zeit von Heusers Rom-Aufenthalt wird auch von einem „zweiten Divisionismus“, einer neuen, nun weniger in Mailand als in Rom tätigen Generation

¹²³ Diese Freundin war Marfried Scotti, geborene Salomon, die zuvor mit einem Cousin zweiten Grades von Mira Heuser, dem Künstler Rolando (Roland) Hettner verheiratet gewesen war und 1937 vor dem Nationalsozialismus nach Italien floh. Hettner hatte in Düsseldorf bei Werner Heuser und Heinrich Campendonk studiert, bevor er 1931 zu Otto Dix nach Dresden wechselte. 1962, als er in Rom war, zeichnete Dix ein Porträt seines ehemaligen Schülers (Otto Dix, Porträt Roland Hettner, 1962, Grafit auf Karton, 24,4 x 21,5 cm, Privatbesitz).

¹²⁴ BRÜES 1967, S. 338. Ein längerer Aufenthalt in Florenz ist durch andere Quellen nicht belegt.

¹²⁵ MARINI CLARELLI 2014, S. 20.

¹²⁶ QUINSAC 2014, S. 104ff.

¹²⁷ GREENE 2007, S. 16.

gesprochen.¹²⁸ Eine aus heutiger Sicht zentrale Figur ist dort der spätere Futurist Giacomo Balla, der in Privatunterricht die divisionistische Malweise lehrte. Wie noch zu sehen sein wird, zeigen auch Abbildungen von Gemälden Heusers aus der Zeit eine fleckige Malweise. Ob er sich speziell an der italienischen Kunst orientierte, ist anhand der wenigen Beispiele kaum zu klären. Französische Positionen waren ihm sicherlich ebenso bekannt. Sie waren damals in Deutschland in Kunstzeitschriften und Ausstellungen präsent, etwa in der großen Internationalen Ausstellung in Düsseldorf 1904, die er gesehen haben könnte.

Unterstützung fanden junge italienische Künstler unter anderem in der 1883 gegründeten Galleria Nazionale d'Arte moderna, die zeitgenössische Werke erwarb.¹²⁹ Auch die Stadt Rom kaufte ab 1883 aktuelle Kunst an.¹³⁰ Die wichtigsten Ausstellungen, die auch in deutschen Kunstzeitschriften besprochen wurden, waren die jährlichen Internationalen Kunstausstellungen der Società degli Amatori e Cultori delle Belle Arti a Roma.¹³¹ Sie hatte auch Anteil an der Entscheidung über Ankäufe und galt Anfang des 20. Jahrhunderts als konservativ. Der 1905, im Jahr von Heusers Übersiedlung nach Rom, unter anderem von seinen Altersgenossen Umberto Boccioni und Gino Severini aus der Taufe gehobene „Salone dei rifiutati“ kann als erster Versuch zur Institutionalisierung einer italienischen Avantgarde gelten.¹³² Man orientierte sich am Pariser „Salon des refusés“ von 1863, indem man sich von den etablierten Ausstellungen, den Ausstellungen der Amatori e Cultori, absetzen wollte.¹³³ Heuser konnte keiner der Gruppierungen zugeordnet werden. Dass von den öffentlichen Sammlungen keine Ankäufe bei ihm getätigt wurden, überrascht vor diesem Hintergrund nicht.¹³⁴

Vergleichsweise lange hatten Künstlerinnen und Künstler in Italien kaum Anschluss an die Avantgarde französischer Prägung, die in dieser Zeit so wichtig war und daher im Laufe der

¹²⁸ SCOTTI TOSINI 2007, S. 54.

¹²⁹ Ab 1885 fand sie im zwei Jahre zuvor eingeweihten Palazzo delle Esposizioni ihren Platz.

¹³⁰ Galleria d'Arte Moderna, Rom, http://www.galleriaartemodernaroma.it/it/il_museo/storia_del_museo (20. Mai 2023). Die Sammlung kam später in der 1925 gegründeten Galleria d'Arte Moderna di Roma Capitale unter. Sie umfasst einen Sammelbestand „Il gruppo di Villa Strohl-Fern“, siehe ALEMI 2010, S. 99.

¹³¹ Der Verein war 1829 eine Gründung italienischer und internationaler, auch deutscher Künstler, siehe SPRINGER 1994, S. 84f. Die Teilnahme an den Ausstellungen erfolgte per Jurierung (Rubrik „Von Ausstellungen und Sammlungen“, in: Die Kunst für alle, Jg. 23, Heft 7, 1. Januar 1908, S. 167).

¹³² 1912 – Werner Heuser lebte zu diesem Zeitpunkt nicht in Rom – gründete sich außerdem die Secessione, zu der mindestens acht Künstler der Villa Strohl-Fern zählten. Unter den ausländischen Mitgliedern waren keine Deutschen (AUSST.-KAT. ROM 2014, S. 71). Bei der Secessione handelte es sich um eine Gruppierung, die sich sowohl von der vorherrschenden Società degli Amatori e Cultori di Belle Arti als auch vom Futurismus distanzierte.

¹³³ MARINI CLARELLI 2014, S. 20. Anna Maria Damigella wies darauf hin, dass die zeitgenössische Kritik keine großen Unterschiede zu den Ausstellungen der Amatori e Cultori erkennen konnte, DAMIGELLA 1972, S. XLVII.

¹³⁴ Ich danke Anna Wilkens von der Bibliotheca Hertziana für die Durchsicht der raren Ausstellungskataloge der Amatori e Cultori. Zu den Sammlungen gab die Galleria Nazionale Auskunft am 10. April 2019, die Galleria d'Arte Moderna am 30. Juni 2021.

Zeit viele nach Paris abwandern ließ.¹³⁵ Erst um 1910 wurden in Italien auch öffentlich Debatten um den französischen Impressionismus geführt.¹³⁶ Wichtig für die künstlerische Internationalisierung Roms war das Jahr 1911. Im Jubiläumsjahr des italienischen Königreichs wurde die „Mostra di Belle Arti“ der „Esposizione Internazionale“ ausgerichtet.¹³⁷ Gezeigt wurde unter anderem eine Sonderpräsentation Gustav Klimts, der bereits 1910 im Rahmen der Biennale in Venedig einen großen Auftritt hatte, in dessen Folge in Italien ein regelrechter „klimtismo“ einsetzte. Im französischen Pavillon wurden Bilder von Pierre Bonnard, Maurice Denis, Félix Vallotton oder Édouard Vuillard gezeigt. In der deutschen Sektion, die von dem ehemals in Düsseldorf ansässigen Arthur Kampf verantwortet wurde, konnte einzig Max Liebermann eine größere Werkauswahl präsentieren. Von den unter vierzigjährigen Künstlern waren Karl Albiker (geboren 1878), August Babberger (1885), Walter Ophey (1882) und Wilhelm Schmurr (1878) vertreten. Heusers ehemalige Kommilitonen Schmurr und Ophey hatten in Düsseldorf als Gründungsmitglieder des Sonderbundes, dem sich 1910, nach der Öffnung der Vereinigung über einen engen Künstlerkreis hinaus, auch Werner Heuser anschloss, Aufmerksamkeit auf sich gezogen. Es wäre anhand der äußeren Faktoren nicht abwegig gewesen, Bilder von Werner Heuser auszustellen, er war jedoch nicht vertreten.¹³⁸ Die deutsche Kolonie in Rom stand nicht im Blickfeld des Kurators.

Just in diesem Jahr zog es Werner Heuser nach Frankreich. Er verließ Italien damit in einer Umbruchszeit, noch bevor die heute bekannte Avantgarde des Futurismus, der Valori Plastici oder der Pittura Metafisica die italienische Gegenwartskunst bestimmte. Filippo Tommaso Marinetti hatte sein futuristisches Manifest 1909 nicht ohne Grund nicht in Rom, sondern in Paris veröffentlicht. Die Kerngruppe präsentierte sich erst 1911 in Rom und tourte 1912 durch Europa.¹³⁹ Zentrale Künstler wie Umberto Boccioni, Gino Severini, Carlo Carrà oder Filippo Tommaso Marinetti zählten zu den Altersgenossen Werner Heusers. Er könnte sie sowohl in Rom als auch später in Paris und Berlin kennengelernt haben. Eine Auseinandersetzung mit futuristischen Bildstrategien ist in seinem spärlich erhaltenen Werk der Zeit jedoch nicht

¹³⁵ Einige wichtige italienische Künstler zogen schon früh nach Paris, so Ardengo Soffici 1900, Amedeo Modigliani und Boccioni im Jahr 1905, Gino Severini ein Jahr später.

¹³⁶ MARINI CLARELLI 2014, S. 20. 1910 wurde in Florenz die „Prima mostra dell'impressionismo“ gezeigt. In den 1910er-Jahren wurden zudem einige Zeitschriften gegründet, welche die Suche von Heusers italienischen Altersgenossen nach neuen Ausdrucksformen bezeugen, ebd, S. 19.

¹³⁷ Sie wurde als Teil einer Großausstellung mit besonderer Außenwirksamkeit in diesem Fall nicht von den Amatori e Cultori veranstaltet, siehe PICA 1913.

¹³⁸ AUSST.-KAT. ROM 1911.

¹³⁹ MARINI CLARELLI 2014, S. 21 und 23, BIRTHÄLMER 2012. Unter anderem erregten sie Aufsehen in der Berliner Galerie Der Sturm. 1913 stellten sie dort in im „Ersten Deutschen Herbstsalon“ aus und erreichten damit ihren Durchbruch in Deutschland, siehe WEISSWEILER 2009, S. 173.

auszumachen. Heusers Rom war nicht das Rom des Futurismus, sondern das des Divisionismus und des Studiums der Kulturgüter.

Ohnehin ist kaum zu ermitteln, wie viel Kontakt Werner Heuser zu den italienischen Kolleginnen und Kollegen pflegte.¹⁴⁰ Für Deutsche in Rom war es leicht, unter sich zu bleiben. 1845 war der Deutsche Künstler-Verein in Rom entstanden, der, wie der nur drei Jahre später gegründete Düsseldorfer Künstlerverein Malkasten, Interessensvertretung und Geselligkeit verband.¹⁴¹ Er war aus der Società degli Amatori e Cultori di Belle Arti hervorgegangen, die auch deutsche Wurzeln hatte. Das Vereinsleben war Männern vorbehalten, aber nicht nur Künstlern. Es gab Nachmittagssalons, Soiréen, Diners, Vorträge, Konzerte und Bälle. Der Vereinssitz war ab 1889 der Palazzo Serlupi. Dort existierte auch ein Raum für einen Abendakt und regelmäßig wurden Ausstellungen der Deutschen gezeigt.¹⁴² In einer Bibliothek stand deutschsprachige Literatur zur Verfügung.¹⁴³ Werner Heuser wird in den Mitgliederlisten zwischen 1907 und 1914 genannt, mit Unterbrechung im Jahrgang 1911/12, der Zeit, als er in Paris lebte.¹⁴⁴ Möglicherweise gehörte er dem Verein jedoch bereits früher an.¹⁴⁵ Für das Jahr 1913 ist seine Beteiligung an der Frühlingsausstellung belegt,¹⁴⁶ es ist die einzige bislang nachgewiesene Ausstellung Heusers in Rom.

Vor diesem Hintergrund kann nach dem heutigen Kenntnisstand nicht von einer wirtschaftlichen Etablierung und künstlerischen Integration in Italien gesprochen werden. Der Überblick über Werner Heusers Ausstellungsbeteiligungen¹⁴⁷ dieser Jahre zeigt hingegen, dass er bemüht war, während seiner Auslandsaufenthalte den Kontakt nach Deutschland zu bewahren. Während seiner Zeit in Rom beziehungsweise Paris nahm er unter anderem an den Sonderbund-Ausstellungen 1910 und 1912 sowie der Ausstellung des Deutschen Künstlerbundes 1910 in Darmstadt teil. Dem Sonderbund hatte er sich vermutlich auf Empfehlung seiner Schwager angeschlossen, denn Alfred und Otto Sohn-Rethel gehörten zu den wenigen

¹⁴⁰ Heuser muss zumindest sprachlich ein gewisses Maß an Integrationswillen gehabt haben: Er schrieb noch in den zwanziger Jahren Gedichte auf Italienisch.

¹⁴¹ Sabine Schroyen veröffentlicht in Kürze an der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf ihre Dissertation zur frühen Vereinsgeschichte. Ihr gilt mein Dank für die kontinuierliche Unterstützung dieser Arbeit.

¹⁴² THOMÉ 2010, S. 188f.

¹⁴³ Die Bibliothek wurde bis 2019 in einem DFG-geförderten Projekt erschlossen, rekonstruiert und ausgewertet.

¹⁴⁴ Dank gebührt Claudia Nordhoff, Casa di Goethe, Rom, für die Auskunft auf Basis der Jahresberichte des Vereins.

¹⁴⁵ Friedrich Noack nennt in seinen Notizen für sein Buch „Deutschtum in Rom“ neben dem Namen Heusers „DKV 1906“, Digitalisat: <http://db.bibl.hertz.it/noack/noack.xql?lang=de&id=4172> (20. Mai 2023). Auch der Hinweis auf die „Schede“ ist Claudia Nordhoff zu verdanken.

¹⁴⁶ Kunstnachrichten, Beiblatt der Kunstwelt, 2. Jg., Nr. 6, März 1913, S. 45f. Im selben Jahr stiftete Henriette Hertz den Palazzo Zuccari und ihre große Bibliothek der Kaiser-Wilhelm-Gesellschaft, woraus die Bibliotheca Hertziana entstand.

¹⁴⁷ Siehe Band 2.

Gründungsmitgliedern.¹⁴⁸ Aus deutscher Sicht konnte er dennoch als Abtrünniger gelten. Der Kunsthistoriker Walter Cohen erwähnte ihn 1917, als er nach seinen Rom-, Paris- und Berlin-Aufenthalten im Kriegsdienst stand, in einer Reihe von „*bedeutende[n] Künstler[n] der neueren Richtung[, die] sich außerhalb Düsseldorfs nieder gelassen haben und fast ohne Berührung mit der alten Kunststadt leben*“.¹⁴⁹ Dies legt nahe, dass die lange Abwesenheit Heusers in dieser Phase seiner Karriere eher schadete: Weder war er im Ausland präsent, noch konnte er sich so intensiv wie nötig in das deutsche Kunstgeschehen einbringen. Für seine künstlerische Selbstfindung waren die Erfahrungen in Italien jedoch wesentlich.

2.3.2 Die Villa Strohl-Fern

Werner Heuser schrieb in seiner „Lebensgeschichte“:

*Herrlich war es in Rom,
mein Studio lag in dem Garten,
der, einst Mäcenas zu eigen,
üppig, verwildert, bezaubernd
täglich aufs Neue mich freute
und mir zur Heimat geworden.*

[...]

*Im Garten standen Künstlerstudios,
mein Arbeitsraum war hell und genügend gross,
und in dem Garten lagen ausserdem
noch andere verstreut, sodass bequem
wir einen großen Wohnraum, ferner auch
die Nebenräume fanden zum Gebrauch.*

*Der Villa weitgestreckter Auslauf lag
auf einem Hügel und war nach und nach
von Cedern, Bambus und Cypressenbaum
nebst Lorbeer so durchwachsen, dass man kaum*

¹⁴⁸ Ursprünglich war wohl auch Karli Sohn-Rethel im Gespräch gewesen: „*Teile mir bitte mit ob die drei Sohns dabei sind, und, wenn ja wo sie wohnen,*“ schrieb August Deusser im Dezember 1907 oder Januar 1908 im Zusammenhang mit der Gründung an Max Clarenbach, siehe MOELLER 1984a, S. 127.

¹⁴⁹ COHEN 1917, S. 453.

*am Abhang und in mancher Parkpartie
hindurchgehn konnte, aber das verlieh
dem Ganzen Reiz von wilder Üppigkeit,
dem man verfiel, bereits nach kurzer Zeit.*¹⁵⁰

Die Rede ist von der Villa Strohl-Fern, gelegen nahe Villa Borghese und Piazza del Popolo. Sie beherbergt seit 1956 das französische Lycée Chateaubriand.¹⁵¹ Der wohlhabende Elsässer Alfred Strohl-Fern (1847–1927), ein patriotischer Franzose, erwarb das fünf Hektar große Grundstück 1879 und vermietete hier ab 1882 internationalen Künstlern Wohn- und Arbeitsräume.¹⁵² Er war selbst Künstler, hatte in Paris bei dem Maler Charles Gleyre studiert und fand auch am Komponieren, an Architektur und Schriftstellerei Interesse. Auf dem Gelände schlossen an sein eigenes, vom Park abgeschlossenes Haus im Norden ein großer Park mit altem Baumbestand und zwei Seen an. Ein Lusthaus wurde als kleines Wohn- und Atelierhaus, „studio al ponte“ genannt, umgebaut. Darin wohnten 1902/03 Otto Sohn-Rethel und als dessen Nachmieter 1903/04 Rainer Maria Rilke.¹⁵³ Darüber hinaus wurden weitere Arbeits- und Wohnräume geschaffen. Ein Hinweis des Kunsthistorikers Heinrich Wölfflin, der 1904 in der Villa Strohl-Fern lebte, legt nahe, dass die Ateliers in der Regel pro Jahr vergeben wurden.¹⁵⁴

In Christine Thomés Studie zur Villa Strohl-Fern liegt der theoretische Fokus auf dem Begriff des „Panartismus“ und der Tatsache, dass Künstler aller Nationen und Gattungen mit ihren Familien willkommen waren. Strohl-Fern wird von ihr beschrieben als „*pazifistische[r] und der Völkervereinigung verschriebene[r] Intellektuelle[r]*.“¹⁵⁵ Die Schnittmenge der Künstler war – gewollt – minimal: Sie einte prinzipiell nur die Tatsache, dass sie eine akademische Ausbildung genossen hatten¹⁵⁶ und in Rom arbeiten wollten. Unter den Künstlerinnen und Künstlern, welche die Villa Strohl-Fern frequentierten, zum Teil ohne selbst Mieterinnen oder Mieter zu sein, waren unter anderem August Gaul, Tyra Kleen, Martha Musil, Charlotte Popert, Ilja

¹⁵⁰ HEUSER 1963, S. 13 und 18.

¹⁵¹ Der französische Staat wurde mit der unter Denkmalschutz stehenden Villa beerbt. Nach zahlreichen baulichen Umstrukturierungen ist der ursprüngliche Komplex heute jedoch kaum noch erkennbar und der Öffentlichkeit nur eingeschränkt zugänglich. Das Interieur wurde 1940 verkauft und verstreut (THOMÉ 2010, S. 11).

¹⁵² Strohl-Fern wurde als zurückgezogen, distanziert und sonderlich beschrieben, siehe THOMÉ 2010, S. 93. Werner Heuser schrieb in einem späteren Gelegenheitsgedicht über seine Erscheinung: „*Herr Strohl-Fern selbst mit Hund und Katze / trug ein Barett auf seiner Glatze / und war ein Mann mit Eigenart / im weissen Lionardobart!*“; siehe Gelegenheitsgedicht an Lilli Clemen „Wir wollen nicht die Jahre zählen [...]“, undatiert (wohl 1950er-Jahre), Nachlass Werner Heuser.

¹⁵³ Brief von Rainer Maria Rilke an Otto Sohn-Rethel vom 8. April 1904, DLA Marbach, 81.359.

¹⁵⁴ Heinrich Wölfflin, Brief an die Eltern, Rom, 10. Februar 1904, in: WÖLFFLIN 1984, S. 201.

¹⁵⁵ THOMÉ 2010, S. 9.

¹⁵⁶ Strohl-Fern machte eine begonnene oder abgeschlossene akademische Ausbildung zur Aufnahmebedingung, siehe ebd., S. 171. Dadurch müssen eigenständig reisende Frauen lange Zeit ausgeschlossen gewesen sein.

Repin, Karl Stauffer-Bern, Lesser Ury, Heinrich Vogeler, Clara Westhoff und Michail Wrubel.¹⁵⁷ Auch italienische Künstlerinnen und Künstler zwischen Divisionismus, Sezession und Valori Plastici trafen sich auf dem Gelände. Der Gründer der Zeitschrift „Valori Plastici“ Mario Broglio sowie Giorgio de Chirico verkehrten zumindest gelegentlich in der Villa Strohl-Fern.¹⁵⁸ Ein direkter Kontakt mit Werner Heuser ist nicht bekannt.

Besonders zahlreich waren bis 1913 die Deutschen, sodass die Villa von manchem landläufig als deutsche Akademie bezeichnet wurde.¹⁵⁹ Bereits seit Mitte des 18. Jahrhunderts wurde versucht, in Rom nach dem Vorbild der französischen Akademie ein Zentrum für deutsche Künstler zu gründen.¹⁶⁰ In den 1880er-Jahren versuchte man vergeblich, das Grundstück der Villa Strohl-Fern dafür zu erwerben. Erst ab 1910 wurde mit der Villa Massimo ein adäquater Ort geschaffen, und erst 1913 war diese bezugsfertig.¹⁶¹ Bis dahin mussten die preußischen Rom-Preisträger anderweitig – in angemieteten Räumen der Villa Strohl-Fern – unterkommen.¹⁶²

Strohl-Fern hatte insgesamt vier Reihen mit je fünf aneinandergrenzenden Ateliers erbauen lassen. Die zuerst fertiggestellte Reihe, die Verbindungstüren zwischen den Einheiten besaß, wurde für die preußischen Rom-Preisträger reserviert, die anderen beiden wurden jeweils mit einem Maler, einem Bildhauer und einem Architekten sowie Tänzern, Musikern, Kunsthandwerkern oder Schriftstellern besetzt.¹⁶³ Zwei Hausreihen waren links und rechts entlang eines Weges angeordnet, der in der italienischen Literatur entsprechend „viale degli studi“ genannt wird. Eine im Nachlass erhaltene Fotografie deutet darauf hin, dass es sich bei dem in Heusers Versen erwähnten Studio um das östlichste der kleineren und funktionaleren Räume des in Thomés Studie „Reihe C“ genannten Komplexes gehandelt haben könnte (Abb. 23).¹⁶⁴ Die Ateliers dieser Reihe hatten einheitlich 32 m² Nutzfläche, beinhalteten keine Nebenräume, aber immerhin ein großes Atelierfenster nach Norden.¹⁶⁵

¹⁵⁷ Auch andere Düsseldorfer hatten bereits in der Villa Strohl-Fern gelebt, beispielsweise der Düsseldorfer Maler Ludwig Heupel-Siegen, bei dem auch Werner Heuser studierte, von 1892–1900 und der Bildhauer Carl Hilgers im Jahr 1897 (FEO 2010b, S. 116).

¹⁵⁸ Ebd., S. 108, 111.

¹⁵⁹ THOMÉ 2010, S. 27.

¹⁶⁰ WINDHOLZ 2008, S. 314ff.; WINDHOLZ 2010, S. 15.

¹⁶¹ Ebd. Architektonisch orientierte sich die Villa Massimo an der Villa Strohl-Fern, siehe THOMÉ 2010, S. 87.

¹⁶² Ebd., S. 9, 13, 169 und 193. Zunächst drei, dann fünf Ateliers, teils mit Wohnräumen, wurden ihnen dort vermietet.

¹⁶³ Ebd., S. 82–88.

¹⁶⁴ Ebd., S. 84f.

¹⁶⁵ Wo die junge Familie Heuser genau wohnte – im September 1907 heiratete Werner Mira Sohn-Rethel und 1909 wurde ihr Sohn Klaus geboren – ist nicht überliefert. Möglich wäre eines der größeren Atelier-Wohnhäuser oder eine Wohnung im sogenannten „Casone“, einem größeren Haus mit acht großen Gemeinschaftsateliers und 32 Wohnungen auf vier Etagen, siehe ebd., S. 10 und 83. Im Mitgliederverzeichnis des

Heuser erinnerte seine Zeit in der Villa sehr positiv, trotz eines Hinweises darauf, dass es gelegentlich in die Räume regnete. Manche Künstler berichteten auch von störender Unruhe,¹⁶⁶ etwa durch laute Musik, oder von mangelndem Komfort hinsichtlich der Ausstattung oder Feuchtigkeit und Kälte.¹⁶⁷ Karl Hofer hielt es 1903 nur einen Sommer hier.

Inwieweit Strohl-Fern bei der Vergabe der Räume gezielt mäzenatisch vorging und ob sich seine Einstellung – oder der Geldwert – im Laufe der Zeit wandelte, müsste eingehender erforscht werden. Während Angela Windholz eine Aussage Karl Stauffer-Berns aus dem Jahr 1888 zitierte, der die Miete als teuer empfand, führte Christine Thomé ein Zitat des französischen Botschafters aus dem Jahr 1928 an, der seinem Außenminister berichtete, der 1927 verstorbene Strohl-Fern habe „à un taux extrêmement faible“ vermietet und sich gegen Preissteigerungen ausgesprochen.¹⁶⁸ Sie schilderte auch, dass er an der Arbeit der Künstler sehr interessiert war, ihnen größtmögliche Freiheiten ließ und gelegentlich durch Ankäufe¹⁶⁹ oder durch Aufschub der Mietforderungen half. Von vielen wurde er als Mäzen betrachtet,¹⁷⁰ so ja auch von Werner Heuser, wie seine eingangs zitierten Verse zeigen.

Giovanna Caterina de Feo und Christine Thomé, die sich intensiv mit der Villa Strohl-Fern beschäftigt haben, bezeichnen sie als Künstlerkolonie. Thomé führte als Vergleichsbeispiele Monte Verità, Barbizon und die russische Künstlerkolonie Abramcevo an. Sie verpasste jedoch die Chance, die Spezifika der Villa Strohl-Fern noch konkreter ein- und abzugrenzen. Zwar wurde darauf hingewiesen, dass der ländliche Rahmen, nach dem Vorbild Barbizons, ein Charakteristikum von Künstlerkolonien sei. Dennoch wurde die Besonderheit der städtischen Situation der Villa Strohl-Fern nicht beleuchtet. Statt an der Idee der ländlichen Künstlerkolonie hat sich Strohl-Fern vermutlich eher an den Pariser „Cités d’artistes“ orientiert, wie sie heute genannt werden. Dabei handelt es sich um anmietbare Ateliers oder Wohnateliers innerhalb der Stadt, die ab Ende des 19. Jahrhunderts in der Regel von politischer Seite oder mäzenatisch initiiert und unterstützt wurden. Kurz vor und nach 1900 entstanden Institutionen wie Les Fusains, die vom französischen Staat aufgebaut wurde, oder La Ruche, die der Bildhauer Alfred Boucher 1902 eröffnete.¹⁷¹ Strohl-Fern kann das Konzept von seinem eigenen Paris-Aufenthalt

Deutschen Künstlervereins von 1907/08 ist als Heusers Adresse „Villa Strohl-Fern 21“ angegeben, was allerdings keinem Gebäude zugeordnet werden konnte.

¹⁶⁶ Ebd., S. 153f.

¹⁶⁷ WINDHOLZ 2008, S. 291.

¹⁶⁸ Ebd., S. 290; THOMÉ 2010, S. 36.

¹⁶⁹ Ebd., S. 109.

¹⁷⁰ Ebd., S. 108.

¹⁷¹ Das berühmtere Pariser Bateau Lavoir, das ab 1889 existierte und unter anderem von Pablo Picasso bewohnt wurde, hatte hingegen keinen mäzenatischen Hintergrund.

gekannt haben kann. Die leider kaum erforschte Cité fleurie am Boulevard Arago wurde zum Beispiel zwischen 1878 und 1888,¹⁷² also kurz vor Strohl-Ferns Initiative, gebaut. Etwa dreißig freistehende Ateliers beziehungsweise Atelierwohnungen liegen, auch heute noch, in einem begrünten Bereich. Die großzügige Parkumgebung der Villa Strohl-Fern hatten diese Räume zwar nicht, dennoch boten sie ähnliche Möglichkeiten: bezahlbaren, angenehmen Wohn- und Arbeitsraum in der Stadt sowie die Nähe zu anderen Künstlerinnen und Künstlern. Ein gemeinsames künstlerisches Interesse, wie es andernorts beispielsweise der Plein-Air-Malerei galt, war hingegen nicht von Bedeutung.

2.3.3 Indizien zu Werner Heusers künstlerischer Entwicklung in Rom

Der Schriftsteller und Dramaturg Hans Franck, der über das Düsseldorfer Schauspielhaus mit der Familie Heuser bekannt war,¹⁷³ schrieb in einem langen Artikel über Werner Heuser 1922: „In Rom, im Kreise der Haller und Hofer, hatte er sich gefunden und malte, neue Wege suchend, Bild auf Bild.“¹⁷⁴ Leider sind kaum künstlerische Arbeiten dieser Zeit erhalten. Das einzige heute im Original nachweisbare Gemälde aus der frühen römischen Zeit ist ein Selbstbildnis mit Hund vor Staffelei von 1905 (Abb. 24).¹⁷⁵ Auffallend sind die helle Palette, die sich später deutlich verdunkelte, sowie die lockere Malweise, welche die Grundierung der Leinwand durchscheinen lässt. Heuser setzte sich in der Flüchtigkeit betont von der früheren akademischen Malerei ab und zielte auf Leichtigkeit und Lichtwirkung. Er platzierte nicht, wie die Divisionistinnen und Divisionisten, kleine Striche oder Punkte nebeneinander, die sich im Sehprozess zu einem Ganzen fügen sollen, sondern kombinierte größere, grobe Flecken. Auch die jüngeren Künstler der Vereinigung Die Brücke, die sich im selben Jahr an Heusers vormaligem Wohnort Dresden gründete, pflegten in diesen Jahren eine Malweise deutlich voneinander abgesetzter Pinselstriche. In ihrer kräftigen, die Lokalfarbe übersteigernden Tonalität erinnern

¹⁷² Siehe POP, plateforme ouverte du patrimoine, Ministère de la culture, Frankreich, <https://www.pop.culture.gouv.fr/notice/merimee/PA00132989> (20. Mai 2023).

¹⁷³ BAUDIS 1998, S. 16. Die erste Begegnung dürfte spätestens bei einem Heimaturlaub Heusers während des Ersten Weltkriegs stattgefunden haben. Franck war ab der Spielzeit 1914–1915 Leiter der Hochschule für Bühnenkunst des Düsseldorfer Schauspielhauses, wo er auch Dramaturg und Herausgeber der Hauszeitschrift „Masken“ war. Das Titelblatt des Jahrgangs 1915 gestaltete Werner Heuser, 1919 reichte er noch einmal einen Titellentwurf ein (Schreiben von Werner Heuser an Hans Franck vom 14. Juli 1919, LMV, NL 08 Hans Franck). In den Masken wurde immer wieder auch auf Bildende Kunst eingegangen und Franck sammelte privat Kunst. Einige Druckgrafiken Werner Heusers waren in seiner Sammlung (vgl. den Katalog im Anhang). Er übte seine Tätigkeit am Schauspielhaus mit Unterbrechungen bis Ende der Spielzeit 1919–1920 aus, siehe AUSST.-KAT. DÜSSELDORF 1985a, S. 144; AUSST.-KAT. SCHWERIN 1998, S. 22. Seine völkische Einstellung lässt ihn nach 1933 dem Nationalsozialismus nahestehen (siehe ebd.).

¹⁷⁴ FRANCK 1922b, S. 187.

¹⁷⁵ Chefredakteur war in der Zeit der Besitzer des Bildes, Wolfgang Petzet.

ihre Bilder unter anderem an Vincent van Gogh.¹⁷⁶ Anstelle von Lichtwirkungen, wie bei Heuser, steht in Ernst Ludwig Kirchners Bildnis Erich Heckels das kontrastierende Nebeneinander von Farben im Vordergrund (Abb. 25). Heusers Selbstbildnis zeichnet sich demgegenüber weniger durch formelle Experimente als durch eine humorvolle und originelle Darstellung aus. Er zeigt sich in einem Hüftbild mittig auf der Leinwand. Der Kopf ist oben angeschnitten, sodass eine größere Nähe suggeriert wird. Heusers Markenzeichen, die Pfeife, fehlt nicht. Zu der leichten Stoffhose trägt er einen offenen Malerkittel über dem nackten Oberkörper. Er präsentiert sich deutlich unverkrampfter als noch in der Zeichnung der Studienzeit (Abb. 5). Während rechts eine Staffelei mit Leinwandrückseite knapp ein Drittel der Bildfläche einnimmt, hält der Künstler auf seinem rechten Arm einen Jack Russell Terrier derart unter den Vorderbeinen, dass der Bauch und die ausgestreckten Hinterbeine zu sehen sind.¹⁷⁷ Der Hund und der Künstlerbauch nehmen in ungewöhnlicher Weise formal aufeinander Bezug. Indem Heuser suggeriert, er könne beim Malen problemlos einen Hund auf dem Arm halten, betont er die Leichtigkeit des Prozesses.

Es ist davon auszugehen, dass es sich bei drei Bildnissen, die auf einem Foto Werner Heusers aus Rom zu sehen sind, um eigene Arbeiten handelt (Abb. 26). Die Aufnahme stammt vermutlich aus der Zeit um 1906. Die drei Gemälde sind vor einer Tür angeordnet und zeigen jeweils Werner Heuser mit Pfeife und in dieselbe Richtung blickend. Er inszenierte sich daneben stehend, ebenfalls mit Pfeife im Mundwinkel, den ernstesten Gesichtsausdruck der Bilder aufnehmend. Die Schwarzweißfotografie lässt den Pinselduktus der Bilder erkennen, der im Vergleich zu dem Porträt von 1905 feingliedriger geworden zu sein scheint und der divisionistischen Malerei nahesteht. Das linke große Bildnis zeigt Heuser mit einem an Dante erinnernden Turban und einer großen Palette wohl vor einer Hausecke stehend. Das rechte zeigt ihn mit Sonnenhut vor einer angedeuteten Landschaft, die rechte Hand vor dem Schritt, und mit einem betont antikisch-idealen Oberkörper. Das kleinere Kopfbild ist in der Fotografie etwas verschattet, sodass der Gesichtsausdruck nicht einwandfrei zu deuten ist. Die beiden anderen Gemälde legen, anders als das Selbstbildnis von 1905, einen Fokus auf die formale Strenge des Körpers und zeigen, dass Heuser sich mit dessen Ausdrucksmöglichkeiten beschäftigte.

Eine weitere Werkfotografie aus dem Nachlass ist in diesen Zusammenhang einzuordnen (Abb. 27). Dargestellt ist eine Frau in Rückenansicht, oberkörperfrei und mit Kopftuch, die, in ein Tal blickend, bedeutungsvoll die Arme hebt. Es scheint, als spiele sie Geige. Das Bild erinnert an

¹⁷⁶ Zur Bedeutung von van Gogh für die Expressionisten siehe AUSST.-KAT. AMSTERDAM/NEW YORK 2006.

¹⁷⁷ Auf Fotografien der Zeit ist Heusers Frau Mira mit einem Jack Russell Welpen zu sehen, vermutlich war es ihr eigener. Die Familie hatte über Jahrzehnte Hunde.

die Stehende in Puvis de Chavannes „Mädchen am Meeresufer“ von 1879 (Abb. 28). Es ähneln sich nicht nur die Körperhaltung, sondern auch die harmonische Situierung in der Natur sowie die antikisierende oberkörperfreie Kleidung. Die Armhaltung ist jedoch bei Werner Heuser von keiner eindeutigen Tätigkeit mehr motiviert, sondern wird zum poetisch-emotionalen Ausdruck. Für die ausdrucksstarke Gestik könnte auch Ferdinand Hodler Vorbild gewesen sein (Abb. 29). Der Schweizer wurde um die Jahrhundertwende über sein Heimatland hinaus vor allem in Frankreich und Deutschland rezipiert, in Kunstzeitschriften konnten regelmäßig Reproduktionen studiert werden. Vor allem aber durch seinen schweizerischen Umkreis in Rom, insbesondere Hermann Haller, dürfte Werner Heuser sich mit Hodler befasst haben. Der Heuser nahestehende Bildhauer Haller, damals noch Maler, war bereits als Jugendlicher von Hodler beeindruckt gewesen. Dieser hatte letztlich sogar sein Kunststudium ermöglicht.¹⁷⁸ Hallers Winterthurer Mäzen Theodor Reinhart stand mit Hodler in persönlichem, freundschaftlichem Kontakt und auch Reinharts anderer Protegé in Rom, Karl Hofer, rezipierte ihn künstlerisch.¹⁷⁹ Heinrich Wölfflin, der Karl Hofers Nachmieter in der Villa Strohl-Fern wurde und mit den jungen Künstlern in Kontakt stand, war ebenfalls ein Verehrer Hodlers.¹⁸⁰ So ist es durchaus naheliegend, dass auch Werner Heusers Blick auf ihn gelenkt wurde. Mehr noch als in der Rückenfigur ist die Auseinandersetzung mit Hodler in großformatigen Zeichnungen erahnbar, mit denen sich Heuser in einer Fotografie präsentierte (Abb. 30). Der ältere, rundliche Mann erinnert in seiner eindringlichen, streng frontal gesehenen Gestik mit dem erhobenen Arm an Hodlers „Wilhelm Tell“ von 1897, der 1905 mit zahlreichen anderen Hodler-Bildern in der Zeitschrift „Kunst und Künstler“ abgebildet wurde (Abb. 31).¹⁸¹ Auch in Heusers späterer Beschäftigung mit Gestik liegen Vergleiche mit Hodlers körperlichen Ausdrucksformen innerer Zustände nahe (siehe Kapitel 3.2.6).

Ein Tempera-Gemälde mit dem Titel „Frauen“ von 1910 wurde in der Ausstellung des Düsseldorfer Sonderbundes westdeutscher Kunstfreunde und Künstler desselben Jahres gezeigt. Die Künstlervereinigung war 1909 in Düsseldorf zunächst in kleinerem Kreis gegründet worden und zählte, wie erwähnt, Heusers Schwager Otto und Alfred Sohn-Rethel zu ihren Gründungsmitgliedern. Werner Heuser wurde ab 1910 ebenfalls als Mitglied geführt.¹⁸² Walter Cohen

¹⁷⁸ Die Eltern waren gegen diese Berufswahl gewesen, Hodler hatte sich, nachdem er ein Selbstbildnis von Haller gesehen hatte, für den jungen Künstler eingesetzt, APEL 1996, S. 10f.

¹⁷⁹ RIGBY 1976, S. 16.

¹⁸⁰ APEL 1996, S. 24 und VERSPOHL 1999, S. 197.

¹⁸¹ SERVAES 1904–1905, Jahresband. Hodlers Wandgemälde „Einmütigkeit“, das motivisch noch deutlicher an Heusers Zeichnungen erinnert, entstand erst 1911.

¹⁸² AUSST.-KAT. DÜSSELDORF 1910, S. 60. Das ausgestellte Bild Heusers ist sein einziges, das als Tempera-Gemälde publiziert wurde. Möglicherweise experimentierte Werner Heuser wie Karl Hofer in seinen römischen Jahren mit Maltechniken und -materialien, siehe HOFER 1953, S. 84; PFANDLBAUER 2012, S. 166.

resümierte in seiner Besprechung der Ausstellung von 1910, Heusers Bild lasse „von diesem wenig bekannten Maler noch Bedeutendes erwarten.“¹⁸³ Im selben Saal wurden vor allem Arbeiten des bereits in Paris lebenden Karl Hofer gezeigt, in denen Cohen „sehr viel Greco-Niederschlag“ fand. Er wies in Bezug auf diesen Saal auch auf den Cézanne-Einfluss hin. Ob er damit auch Heuser meinte, dieser sich also seiner Meinung nach bereits 1910 an den aus Frankreich kommenden Entwicklungen orientierte, wird nicht deutlich. Aber auch ein anderer, weniger wohlmeinender und deutlich frankophober Autor verband Heuser 1910 mit der französischen Kunst: „Französisch ungesund ist auch das Bild nur mit Hemden bekleideter Frauengestalten von Werner Heuser in Rom. Wie der Maler gerade in Rom zu dieser Sammlung idiotischer Halbmenschen gekommen ist, erscheint mindestens wunderbarlich, aber es dürfte mit den Anschauungen französischer Plastiker in einer gewissen Beziehung stehen.“¹⁸⁴

Für die Zeit ab Heusers Umzug nach Paris im Jahr 1911 bis zum Kriegsbeginn 1914 wird die Bildquellenlage etwas besser, und einzelne in Italien entstandene Kompositionen sind immerhin als Schwarzweißfotos erhalten. Darunter ist auch das Gemälde „Kardinal Rampolla in der Peterskirche“ von 1913 (G 1913-4). Es belegt, dass sich Werner Heuser auch mit der katholischen Kirche befasste. Mariano Kardinal Rampolla, in dem viele 1903 den Nachfolger des verstorbenen Papstes Leo XIII. gesehen hatten, verlor nach dem Wahlveto des österreichischen Kaisers unter Pius X. an kirchenpolitischer Macht. Rampolla galt als Modernist und Franzosenfreund und hatte die Unterstützung gleichgesinnter Kreise. Der Kardinal verstarb unerwartet zum Ende des Entstehungsjahres des Gemäldes. Heuser zeigte Rampolla in seiner Funktion als Erzpriester des Petersdomes inmitten der Menge, den Menschen zugewandt. Das fürsorgende Bild Rampollas wird durch seine Biografen bestätigt.¹⁸⁵ Interessant ist der direkte Vergleich mit Heusers Gemälde „Das Wunder“, das 1915 von der bereits genannten, von Walter Cohen mitbegründeten „Gesellschaft zur Förderung deutscher Kunst des 20. Jahrhunderts“ angekauft wurde (G 1915-1). Es handelt sich entweder um eine Variation oder um eine Übermalung des Rampolla-Gemäldes. Zu kompositorischen Veränderungen in der Menschenmenge kommt ein in der Reproduktion schlecht erkennbares, leuchtendes Detail, welches vielleicht das titelgebende Wunder darstellt. Möglicherweise sollte damit der spezifische historische Hintergrund rezipientenorientiert ins Allgemeine gewendet werden. 1913 entstand in Italien auch ein 1915 in Düsseldorf vollendetes Gemälde Heusers, das in Zusammenhang mit seinem

¹⁸³ COHEN 1910, S. 53.

¹⁸⁴ Anonym, Der Deutsche Künstlerbund in Darmstadt, in: Kölnische Zeitung, Nr. 699, 25. Juni 1910, Abendausgabe, o. S.

¹⁸⁵ BLANDINI 2006.

Frankreichaufenthalt zur Sprache kommen wird (Abb. 52). Bereits damals überarbeitete Heuser also seine Bilder auch nach Jahren noch, eine Praxis, die auch für seine letzten Lebensjahrzehnte durch Datierungen belegt ist.

2.3.4 **Begegnungen: Hermann Haller, Ernesto de Fiori, Maurice Sterne**

Die römischen Jahre des Ehepaars Heuser müssen eine gesellige Zeit gewesen sein. Werner Heuser schrieb, sie hätten täglich Besuch aus Rom und von außerhalb gehabt.¹⁸⁶ In einem Zeitungsartikel zu seinem 80. Geburtstag, dem persönliche Gespräche zugrunde liegen müssen, liest man: „*Man saß zusammen beim Wein, mietete ein Boot auf dem Tiber, fuhr hinaus nach Frascati und in die Sabinerberge, von wo man sich die schönsten Mädchen als Modelle holte; sittsam von den Müttern begleitet, erschienen sie in den Ateliers.*“¹⁸⁷ In Rom verkehrte Werner Heuser, wie in späteren Kurzbiografien und Presstexten immer wieder erwähnt wurde, mit Karl Hofer, Hermann Haller, Ernesto de Fiori und Maurice Sterne. Diese Beziehungen sollen im Folgenden annäherungsweise dargestellt werden, wobei Karl Hofer ein eigenes Unterkapitel vorbehalten ist, in dem er eingehender als die anderen als künstlerischer Kontakt behandelt wird.

Der Schweizer Hermann Haller (1880–1950) kam auf Rat seines Freundes Karl Hofer im April 1904 von Stuttgart nach Rom.¹⁸⁸ Er mietete bald neben der großzügigen Wohnung Hofers, in der dieser auch arbeitete, ein eigenes Atelier an. Im selben Jahr ging er von der Malerei zur Bildhauerei über.¹⁸⁹ Sowohl Hofer als auch Haller hatten in Karlsruhe studiert und wurden, wie schon erwähnt, von dem Winterthurer Industriellen Theodor Reinhart gefördert.¹⁹⁰ Heusers und Hallers Beziehung dürfte sich 1908 mit der Verlobung Hallers mit der Sängerin Gerda von Wätjen, einer Kindheitsfreundin und Nachbarin von Mira Heuser, verstärkt haben. Gerdas Schwester Lilli, mit der das Ehepaar Heuser bis zu ihrem Lebensende befreundet blieb und die 1905 den renommierten Kunsthistoriker Paul Clemen¹⁹¹ heiratete, lebte offenbar zeitweise mit

¹⁸⁶ HEUSER 1963, S. 18.

¹⁸⁷ Anna Klapheck, „Ein reiches Malerleben. Glückwunsch für Werner Heuser“, in: Rheinische Post, 10. November 1960. In Frascati waren sie u. a. mit dem Maler Hans Dornbach und seiner Frau Else Wedow zusammen, siehe das Schreiben von Jutta zur Hausen an Werner Heuser vom 26. Juni 1963, Nachlass Werner Heuser.

¹⁸⁸ Haller kannte die Stadt bereits von einer Studienreise, die er 1901 mit seinem Freund Paul Klee unternommen hatte, siehe APEL 1996, S. 13ff., zur Datierung der Ankunft 1904 siehe ebd., S. 19. Ein Brief mit Tipps für den Neuankommling Hofer von 1903 verdeutlicht seine Stadtkennntnis, siehe Schreiben von Hermann Haller an Karl Hofer vom 4. Mai 1903, DKA, Korrespondenz Hofer G–J (Kopie).

¹⁸⁹ APEL 1996, S. 20.

¹⁹⁰ HOFER 1953, S. 85.

¹⁹¹ Heuser dürfte Clemen bereits als Student an der Düsseldorfer Kunstakademie begegnet sein, wo der Kunsthistoriker zwischen 1899 und 1902 lehrte, siehe CLEMEN 1944, S. 28.

dem Ehepaar Heuser in der Villa Strohl-Fern.¹⁹² Es ist gut möglich, dass sich Hermann Haller und Gerda von Wätjen vermittelt durch Mira Heuser in Düsseldorf kennenlernten.¹⁹³ 1909 wurden beide Ehepaare zum ersten Mal Eltern, Klaus Heuser wurde im April geboren, Peter Haller im September. Gerda von Wätjen lebte schon vor ihrer Beziehung mit Haller in Paris, wohin sie gemeinsam nach der Geburt des Sohnes zogen. Später besuchte die junge Familie Heuser die Familie Haller mehrfach in Südfrankreich und zog ihr letztlich nach Paris nach.¹⁹⁴ 1915 trennten sich Gerda und Hermann Haller, der 1917 seine zweite Frau Felicitas, genannt Chichio, heiratete, eine Tochter des Düsseldorfer Künstlers Adalbert Trillhaase. Hermann Haller wurde wie Werner Heuser bereits vor dem Ersten Weltkrieg von dem Düsseldorfer Galeristen Alfred Flechtheim vertreten und beide waren häufig in denselben Ausstellungen vertreten. Wie sich die Freundschaft nach der Ehescheidung entwickelte, ist nicht bekannt.

Der aus einer großbürgerlichen Familie stammende Ernesto de Fiori (1884–1945) lebte ab 1905 in seiner Geburtsstadt Rom und wohnte und arbeitete mindestens im Jahr 1907 wie Werner Heuser in der Villa Strohl-Fern.¹⁹⁵ Zu diesem Zeitpunkt malte er noch, erst im Sommer 1911 in Paris kam er zur Bildhauerei, für die er bekannt wurde.¹⁹⁶ Karl Hofer erinnerte sich: „*Das Wasser- und Badedasein war Hallers und meine Leidenschaft, und nicht nur am Meer. Des Morgens wurde gearbeitet, und nach Tisch zog man zum nahen Tiber, um sich zunächst in die Sonne zu legen. Dieser Teil des Geländes war noch frei, mit Sandstrand. Dort lernten wir auch den Bildhauer Ernesto di Fiori kennen, der mit einem Rudel römischer Giovanotti ebenfalls dem Wassersport huldigte.*“¹⁹⁷ Die Bade- und Freiluftleidenschaft teilten sie auch mit Werner Heuser. De Fiori und Haller hatten zeitgleich in München studiert, sich dort aber, wie das Zitat Hofers nahelegt, wohl nicht kennengelernt. Auch de Fiori, der im Frühjahr 1911 nach Paris zog und dort seinen Freunden wiederbegegnet sein muss, wurde später von Alfred Flechtheim

¹⁹² Gelegenheitsgedicht an Lilli Clemen, undatiert (vermutlich 1950er-Jahre), Nachlass Werner Heuser. In der Familie gibt es laut Auskunft von Harald Clemen vom 20. Oktober 2021 keine Hinweise auf Werner Heuser.

¹⁹³ In einem Schreiben von Hermann Haller an Karl Hofer vom 30. März 1908 vom Gut der Familie von Wätjen in Altenrode verkündet er die überraschende Verlobung mit von Wätjen, die er dem Freund Hofer vorstellt (DKA, Korrespondenz Karl Hofer G-J (Kopie)). Doris Wild gibt an, dass sie sich in Düsseldorf kennengelernt haben (WILD 1956, S. 9). Maria Theresia Apel schreibt, sie hätten sich im Sommer 1908 auf Reisen kennengelernt (APEL 1996, S. 25). Annette Gautherie-Kampka geht davon aus, dass der Kontakt möglicherweise über Werner Heuser zustande kam (GAUTHERIE-KAMPKA 1995, S. 193).

¹⁹⁴ HEUSER 1963, S. 21.

¹⁹⁵ FEO 2010b, S. 113. De Fiori war österreichischer Herkunft und seit dem Ersten Weltkrieg deutscher Staatsbürger, siehe VIERNEISEL 1992, S. 14.

¹⁹⁶ GAUTHERIE-KAMPKA 1995, S. 191 und 197. Auch für den frühen Hofer wurde eine Nähe zur Skulptur bemerkt (SCHEFFLER 1914, S. 466). Es wäre interessant, das Wechselverhältnis von Malerei und Bildhauerei in diesem Zirkel genauer zu untersuchen. Nicht nur die Nähe zu bedeutenden Kulturgütern in Rom, sondern auch das Vermächtnis von Hans von Marées, der in engem Austausch mit Bildhauern stand und sich deren Fragestellungen aneignete, dürfte dafür relevant sein (siehe auch DOMM 1989, S. 17).

¹⁹⁷ HOFER 1953, S. 92.

vertreten. Künstlerisch stehen sich Hofer, de Fiori, Haller und Heuser insofern nahe, als sie sich alle für die menschliche Figur und ihren emotionalen Ausdruck interessierten (siehe Abb. 32 bis 34).¹⁹⁸

Der Kontakt zu Maurice Sterne (1878–1957) stand offenbar nicht in Zusammenhang mit Hofer, Haller und de Fiori und kann dank dessen Lebenserinnerungen nachvollzogen werden. Sie bergen einige anekdotische Spitzen.¹⁹⁹ Legen die Erwähnungen in den Kurzbiografien Heusers nahe, dass es einen engeren, auch künstlerisch relevanten Kontakt zu dem zwei Jahre älteren Sterne gab, lesen sich dessen Erinnerungen ganz anders. Demnach bestand seitens Sternes vor allem ein Interesse an Heusers Frau Mira. Sie lernten sich offenbar um 1909/10 kennen:²⁰⁰ „*I had fallen irretrievably in love with this woman who seemed unable to move or speak or act in any way that was not perfect. [...] Mira was my completion; I was a fragment away from her, in tangible physical pain.*“²⁰¹ Die Herausgeberin der Memoiren Sternes stellte es so dar, als sei er dann vor Mira nach Rom geflohen, wo er sie im Oktober 1910 bei einem Besuch Miras und Karlis in Rom wiedersah – dass Mira Heuser bereits seit der Hochzeit 1907 in Rom lebte, war ihr offenbar nicht bekannt. Eine tatsächliche „Flucht“ vor seiner Liebe zu Mira führte Sterne von Oktober 1911 bis Mai 1914 nach Bali, wohin ihn Karli Sohn-Rethel, ihr Bruder, begleitete: „*In retrospect I see how foolish it was to have Karli with me, since he was so like his sister in every respect.*“²⁰² Nach der Rückkehr nach Rom im Frühling 1914 flammte die Leidenschaft füreinander, die auch Mira zu einem gewissen Grad geteilt haben soll, wohl wieder auf. Im Juli 1914 brach der Erste Weltkrieg aus. Innerhalb einer Woche mussten Karli Sohn-Rethel, Werner und Mira Heuser Rom verlassen, was Maurice Sterne zu ungewöhnlichen Vorschlägen verleitetete: „*I tried to persuade them that their child would be safer with me in America, but they thought I was mad to make such a suggestion.*“²⁰³ In eine ähnlich kopflose Richtung ging Sternes Gedanke, Mira durch freiwilligen Eintritt in die deutsche Armee seine Verehrung zu erweisen – er wurde jedoch abgewiesen. Werner Heuser wird in diesen von der Impulsivität

¹⁹⁸ De Fiori äußerte später, er wolle „*faire des hommes dans lesquels le spectateur puisse projecter joie ou douleur*“, siehe Bernard Guillemin, Ernesto de Fiori über die Tugenden, in: Ernesto de Fiori, Veröffentlichungen des Kunstarchivs Nr. 11, Berlin 1926, S. 13, zitiert nach: GAUTHERIE-KAMPKA 1995, S. 197.

¹⁹⁹ STERNE 1965.

²⁰⁰ Sterne reiht das Kennenlernen direkt nach seiner Beschreibung einiger Porträtaufträge ein, die 1910 an ihn gingen, vgl. Biografie der Archives at Yale, wo der Nachlass verwahrt wird, <https://archives.yale.edu/repositories/11/resources/1559> (20. Mai 2023). Mira Heuser sei zum Zeitpunkt des Kennenlernens bereits zwei Jahre verheiratet gewesen, was die Datierung auf 1909 vorverschöbe. Sterne blieb bis Mai 1910 in Berlin, dies begrenzt die in Frage kommende Zeitspanne nach hinten, siehe ebd., S. 82.

²⁰¹ Ebd., S. 81f.

²⁰² Ebd., S. 84.

²⁰³ Ebd., S. 108.

Sternes zeugenden Situationen nie als Freund oder Kollege erwähnt, er erscheint lediglich als Ehemann Miras.

Alle in diesem Kapitel knapp behandelten Künstler wurden zeitweise von der Galerie Alfred Flechtheim geführt. Das ist kein Zufall: Die Galerie selbst publizierte die Namen in Verbindung mit Heuser und setzte so geschickt Referenzen zu anderen Künstlern im Programm – es war eine Werbestrategie. Werner Heuser selbst übernahm die Nennung in späteren Kurzbiografien. Manche seiner römischen Kontakte wurden durch diesen Umstand möglicherweise nicht überliefert, obwohl sie für ihn wichtig waren.²⁰⁴

2.3.5 Werner Heuser und Karl Hofer

Karl Hofer lebte bei Werner Heusers Ankunft nicht mehr in der Villa Strohl-Fern, wo er ab dem 1. Juni 1903 zunächst untergekommen war.²⁰⁵ Die Wege dürften sich innerhalb der deutschsprachigen Gemeinde jedoch bald gekreuzt haben. Karl Hofer zog im März 1908 nach Paris,²⁰⁶ wohin Werner Heuser 1911 übersiedelte. Hofer reiste in dieser Zeit allerdings viel, so auch von Dezember 1911 bis Mai 1912.²⁰⁷ Als er 1913 nach Berlin ging, kam es wieder zu einer Ortsüberschneidung, denn das Ehepaar Heuser versuchte 1913/14 ebenfalls kurze Zeit, in der Hauptstadt Fuß zu fassen. Bis in die 1920er-Jahre hinein kann ein direkter Kontakt zwischen Heuser und Hofer vermutet werden, was auch zwei Fotografien der beiden Künstler unterstreichen (Abb. 35 und Abb. 36).²⁰⁸

Die Begegnung Werner Heusers mit Karl Hofer in Rom war insofern die wesentlichste, als seine Kunst ab spätestens 1918 bis heute²⁰⁹ mit jener des bekannteren Hofer verglichen wird. In einer Besprechung der Ausstellung „Das junge Rheinland“ 1918 im Kölnischen Kunstverein

²⁰⁴ In einem Gelegenheitsgedicht an Lilli Clemen erwähnt Werner Heuser auch den Bildhauer [Hans] Everding, [?] Richter, [?] Möller sowie [Adam] Kuckhoff als römische Weggefährten (undatiert, vermutlich 1950er-Jahre, Nachlass Werner Heuser). Den Katalogen des Galeristen Alfred Flechtheim ist zu entnehmen, dass mit Werner Heuser auch die Künstlerin Ottilie Reyländer in Rom war, siehe AUSST.-KAT. DÜSSELDORF 1919e, S. 8. Ihr Name wird aber in keinem anderen Zusammenhang erwähnt. Für Reyländer engagierten sich besonders Hermann Haller und Paul Osswald, ebenfalls ein Schweizer Bildhauer, der von Theodor Reinhart gefördert wurde, siehe OTTERBECK 2007, S. 197. 1912 wurde in der Kölner Sonderbund-Ausstellung ein Selbstbildnis Reyländers aus dem Besitz von Heusers Schwager Alfred Sohn-Rethel ausgestellt.

²⁰⁵ Schreiben von Karl Hofer an Leopold Ziegler vom 14. Mai 1903, in: ZIEGLER/HOFER 2004, S. 30. Er lebte dort vermutlich bis Herbst 1903, siehe HOFER 1953, S. 84 und vgl. das Schreiben von Karl Hofer an Leopold Ziegler vom 1. Februar 1904, in: ZIEGLER/HOFER 2004, S. 37 sowie FEO 2010b, S. 116. Danach zog das Ehepaar Hofer in die Via Flaminia 98 (HOFER 1953, S. 84). Heinrich Wölfflin übernahm das Wohnatelier in der Villa Strohl-Fern (ebd., S. 86).

²⁰⁶ GREVENBROCK 2012, S. 18.

²⁰⁷ Diese letztgenannte Reise war Hofers zweite Indienreise, siehe FURLER 1978, S. 35.

²⁰⁸ Das Foto am Strand von Ascona wurde 1929 im Magazin „Querschnitt“ veröffentlicht (Heft 7, Juli 1929, S. 728) und könnte aus demselben Jahr stammen, da Heuser 1929 gesichert in Ascona war.

²⁰⁹ HEISE 2012, S. 15.

bezeichnete der Künstler Paul Adolf Seehaus Heuser sogar als Hofer-Schüler.²¹⁰ Während im Rahmen der Jubiläumsausstellung der Rheinlande im Jahr 1925 ein Rezensent meinte, Heuser habe sich „*allzu offenkundig Hofer als Vorbild genommen*“,²¹¹ befand ein anderer, dass „*Werner Heuser, [...] selbständig neben Hofer stehend, mit ihm dem gleichen Ziele zustrebt, die größere Ausgewogenheit und die strengere Bindung in der Komposition besitzt.*“²¹² Heusers Freund Wolfgang Petzet sprach später aus Sicht Heusers von der Unabsichtlichkeit der künstlerischen Nähe: „*Er [Heuser] wäre bitterböse, was bei ihm nur selten vorkam, wenn er das [den Hinweis auf die Nähe zu Hofer] lesen würde. Denn der sich aufdrängende Vergleich mit Hofer (und wenn er dann gar noch zu seinen Ungunsten ausfiel) war der ständige Ärger seines Lebens. Mit Recht konnte er einwenden, daß Hofer ja nicht älter als er sei, daß seine Entwicklung zwar eine im Gang der Kunstgeschichte kontinuierliche, dabei aber durchaus persönliche gewesen und man ebensogut sagen könne, Hofer habe wie Heuser gemalt.*“²¹³ Der Kunstkritiker Paul Westheim, der in enger Verbindung mit Heusers Galeristen Alfred Flechtheim stand, vermittelte im Zusammenhang mit der bereits genannten Jubiläumsausstellung gewissermaßen zwischen den Einschätzungen: „*Zwei Bilder von Werner Heuser sind angelegt in der Art von Hofer, haben auch etwas von dessen sicherer, könnerhafter Haltung.*“²¹⁴ Vielleicht ist es jedoch kein Zufall, dass die Galerie Alfred Flechtheim Werner Heuser ab diesem Jahr, 1925, kaum noch ausstellte. 1926, ein Jahr nach den obigen Zitaten, schrieb ein Rezensent, als sei eine Stiländerung Heusers Pflicht, von „*Werner Heuser, der sich noch immer des Hoferschen Einflusses nicht entwinden kann*“.²¹⁵ Die Ähnlichkeit der Kunstauffassungen dürfte für Werner Heuser zum wirtschaftlichen Nachteil gewesen sein, was insbesondere vor seiner Berufung an die Düsseldorfer Kunstakademie im Herbst 1926 und der damit einhergehenden Absicherung schwer wog. Dass er Karl Hofer zeitlebens nicht aus dem Blick verlor, zeigen einzelne Funde in seinem Nachlass.²¹⁶ Hofer nahm auf Heuser in seinen Lebenserinnerungen keinen Bezug.²¹⁷

²¹⁰ SEEHAUS 1918, S. 122.

²¹¹ BOMBE 1925/26, S. 84.

²¹² KEIM 1925, S. 816.

²¹³ PETZET bis 1985, S. 273.

²¹⁴ WESTHEIM 1925, S. 243.

²¹⁵ LASCH 1926, S. 269.

²¹⁶ Neben der abgebildeten Fotografie ist ein Gedicht aus dem Jahr 1948 als Geburtstagsgruß an Hofer erhalten, darüber hinaus ein an Erich Pfeiffer-Belli (Süddeutsche Zeitung) vermutlich in Form eines Leserbriefs gerichtetes Gedicht aus dem Jahr 1956, in dem er Hofers Kunst verteidigte. In einem Brief einer/eines Unbekannten, der zwischen 1962 und 1964 geschrieben worden sein muss, findet sich der Hinweis darauf, dass Heuser ein Hofer-Gemälde geliehen hatte und möglicherweise vor der Rückgabe restaurierte. Aus dem genannten Schreiben wird deutlich, dass es zuvor in einer Stuttgarter Ausstellung zu sehen war und nach Rücksendung durch Heuser an die Münchner Galerie Stangl gehen sollte. Es konnte weder über das Werkverzeichnis Hofers noch über das Archiv der Galerie Stangl im ZADIK in Köln identifiziert werden.

²¹⁷ HOFER 1953.

Die Chronologie einer motivischen und stilistischen Nähe Hofers und Heusers kann nur ansatzweise nachvollzogen werden. Vor allem aus der Zeit ihres Kennenlernens sind von beiden Künstlern kaum Bilder erhalten. Unter diesen Rahmenbedingungen bietet sich ein Bildvergleich besonders an: Karl Hofers Fahnenträger am Strand aus den Jahren 1912 und 1913, von denen er verschiedene Fassungen malte, und ein ähnliches Motiv Heusers, das etwa in derselben Zeit entstanden sein dürfte (Abb. 37 und Abb. 38). Es fällt auf: Zwar schienen sich beide Künstler vorwiegend für formale Fragen zu interessieren, doch ist es Heuser, der dabei weiter von einer naturalistischen Darstellung abrückte. Er brachte seine Figuren, insbesondere die hinteren Frauenfiguren, zugunsten der Komposition in deutlich unnatürliche Haltungen, während Hofer seine eleganten, an El Grecos gestreckte Gestalten erinnernde Männer wirklichkeitsnäher hielt. Heusers Bild ist an der Fläche orientiert, während Hofer Raumtiefe suggeriert. Um 1920 erprobte Werner Heuser, anders als Karl Hofer, abstraktere Darstellungen und gedrängtere Kompositionen. Die Gegenüberstellung von Hofers „Mädchen mit Blume“ von 1920 und einer Komposition Heusers aus derselben Zeit zeigt, dass beide Künstler in unterschiedliche Richtungen zielten (Abb. 39 und Abb. 40). Zwar kommen in beiden Gemälden antikisierend-leichtbekleidete Figuren vor, deren Gefühlsausdruck im Vordergrund steht. Während Hofer jedoch relativ konventionell eine Figur in einem ruhigen Zustand zeigte, indem er nur wenige Gegenstände darstellte und die Tiefenräumlichkeit auf eine schwarze Fläche reduzierte, kombinierte Heuser eine Vielzahl an spitzen und runden, großen und kleinen Formen zu einem Motiv, bei dem die formalen Mittel gegenüber einem lesbaren Inhalt Überhand gewinnen. Ihre Œuvres sind in dieser Zeit kaum vergleichbar.

Eine Ähnlichkeit in Heusers und Hofers Bildern ist der Einsatz akzentuierender Konturlinien.²¹⁸ Beide setzten sie spätestens ab Anfang der 1910er-Jahre ein. Möglicherweise geht dies auf die Auseinandersetzung mit Paul Cézanne zurück,²¹⁹ als Anreger sind aber auch Paul Gauguin oder Henri Matisse denkbar. Hofer nutzte dunkle Farben wie Rotbraun, Schwarz oder Blau.²²⁰ Ab 1927 tauchen bei Heuser neben Schwarz ebenfalls Braun oder Blau auf („Waschfrau“, Abb. 41 sowie „Nächtliche Begegnung“, G 1930-16). Er nutzte aber auch kräftige Farben wie Gelb („Bettler im Schnee“, G 1932-1) oder Rot („Zeitungsleser“, Abb. 42). Die Linien sind um 1930

²¹⁸ PFANDLBAUER 2012, S. 167.

²¹⁹ Für Heuser siehe Kapitel 2.4. Hofer sah 1907 Cézanne im Herbstsalon in Paris, die Bilder waren für ihn „*einer der stärksten Eindrücke, die ich jemals empfangen habe.*“ (Brief an Theodor Reinhart vom 21. Oktober 1907, zitiert nach: WEIS 2008, S. 23). Er erwarb während seiner Pariser Zeit selbst Arbeiten von Cézanne, siehe EWERS-SCHULTZ 1996, S. 21. Sigrid Pfandlbauer nannte in ihrer Auseinandersetzung mit Hofers Maltechnik auch das Weglassen von Vorhandenem und die Sichtbarmachung des Malprozesses und des Bildgrundes als Anlehnung an Cézanne (PFANDLBAUER 2012, S. 168). Beides gilt ebenfalls für Heuser.

²²⁰ Ebd., S. 171.

auffallend fein und präzise, können auch zeichnerisch über die Kontur hinaus gehen, beziehungsweise dem Gegenstand Struktur geben („Japanischer Schauspieler“, G 1930-5; „Steigende“, G 1932-6). In dieser Art setzte Karl Hofer Linien nicht ein. In seiner Werkentwicklung wurden sie im Spätwerk *„kompositionsbestimmender‘, die dazwischen liegenden Farbflächen sind in ihrer Farbigkeit oft ‚flächiger‘“*.²²¹ Diesen Drang zur Flächigkeit und auch diesen Grad an Abstraktion hatten Heusers späte Bilder wiederum nicht.

Ähnlich wie der markante Einsatz von Konturlinien sind auch die Hintergrundgestaltungen der Figurenbilder beider Künstler auffallend. Meist nutzte Werner Heuser nur wenige Elemente, um konkrete Orte anzudeuten, etwa Vorhänge, Fenster, Stühle, Geländer oder Fußböden. Karl Hofer ging ähnlich mit seinen Räumen um. Die Hintergründe von Figurenbildern sind bei ihm häufig aus breiten, gebündelten Pinselstrichen aufgebaut.²²² Heuser verteilte die Farbe in manchen Bildern auch gitterförmig über den Bildhintergrund, wobei oft die unteren Farbschichten durch relativ trockenen Farbauftrag sichtbar blieben (etwa in „Silberpfennig“, G 1929-30). Manchmal orientierte sich die Pinselführung der Hintergründe aber auch, ebenso wie bei Hofer, an den Konturen der Figur. Heuser arbeitete neben dem Pinsel auch mit dem Malmesser (deutlich zum Beispiel bei „Stiftsdame“, G 1932-9, siehe auch Heusers Selbstbildnis von 1929, das ihn mit einem Malmesser zeigt, G 1929-41).

Ein Vergleich der Motive Hofers und Heusers liegt vor allem für die 1920er-Jahre nahe und dürfte zusammen mit den vorgenannten Aspekten entscheidend für die schnelle Assoziation Heusers mit Hofer sein. Nach einer Phase christlicher Themen und betont expressiver Formgebung malte Heuser in den 1920er-Jahren absorbierte Figuren, wie sie Hofer schon früher beschäftigten. Die Motive und Figurentypen ähneln sich zum Teil eklatant. Beispielsweise im Vergleich von Heusers Gemälde „Der arme Knabe“, das 1925 in der zuvor genannten Jubiläumsausstellung der Rheinlande präsentiert wurde, mit Hofers „Mädchen mit Blattpflanze“ von 1923 ist die Nähe nicht von der Hand zu weisen (Abb. 43 und Abb. 44). Beide Künstler konzentrierten sich auf eine in sich gekehrte Figur, die als Kniestück ausgeführt ist, und betonten den seelischen Zustand mit einer Pflanze – der Distel als Zeichen der Melancholie bei Heuser, einer Zimmerpflanze wohl als Hinweis auf das Leben bei Hofer – und verzichteten auf eine nähere Definition des Bildraums. Auch die Gesichter ähneln sich, beide haben überindividuelle, gleichmäßige Züge. Es sind vor allem diese Bilder einzelner melancholischer Figuren oder Paare, in welchen sich Hofer und Heuser nahestehen. Beide bevorzugten maskenhafte Gesichter

²²¹ Ebd., Endnote 15.

²²² Ebd., S. 167.

und vermieden den direkten Blick, beide hatten auch ein ausgeprägtes Interesse am Motiv der Maske selbst (siehe Kapitel 5.3.1.2).

Davon abgesehen unterschieden sich Werner Heusers und Karl Hofers Interessen jedoch. Hofer malte beispielsweise deutlich häufiger, fast obsessiv, Frauen, während Werner Heuser sich bald betont diversen Typen der Gesellschaft zuwandte (siehe Kapitel 3.2.6). Dieses Interesse teilte Hofer nicht im selben Maß. Leider wurde es nie öffentlich als besonderes Kennzeichen von Heusers Kunst bekannt, vermutlich, da sich kaum ein Kritiker eingehender mit seinem Gesamtwerk befasste. Öffentlich profilierte sich Werner Heuser auch deshalb nicht, da er sich nicht zu seinen Bildern und nur selten zu seiner Kunstauffassung äußerte und daher Kritikerinnen und Kritikern weniger Ansatzpunkte lieferte als manch ein Kollege. Karl Hofer hatte diese Scheu nicht. Der oberflächliche Vergleich mit der Kunst Karl Hofers konnte so die Eigengesetzlichkeit von Werner Heusers Bildern überschatten. Davon abgesehen wäre es erkenntnisbringender gewesen, von der Beurteilung einer Vorläufer-Nachfolger-Beziehung abzusehen und die gemeinsamen Bedingungen zu beschreiben, unter denen Hofer und Heuser in Rom ihr Verhältnis zu einer Verbindung von „ewiger Form“ und Zeitgenossenschaft finden konnten. Denn mit ihrer betont zeitlosen Malweise standen sie in den 1920er-Jahren zwar nicht alleine da, ihr langer Rom-Aufenthalt ist in dieser Zeit jedoch bereits ein besonderes biografisches Kennzeichen.²²³

²²³ Siehe auch SCHMIDT 2012, S. 96.

2.3.7 Hans von Marées und die „neuen deutschen Römer“

Im Januar 1907 besuchte der Kunstkritiker Julius Meier-Graefe das Atelier Karl Hofers in Rom und bei dieser Gelegenheit auch jenes von Hermann Haller. Er publizierte daraufhin den Artikel „Neue deutsche Römer“, der entscheidend zur Bekanntheit beider Künstler beitrug.²²⁴ Der griffige Titel gewinnt durch den Text zwar kaum Kontur. Meier-Graefe lobte vor allem, dass Hofer seine Böcklin-Verehrung überwunden und mit Blick auf die französische Kunst sowie auf Hans von Marées zu einem eigenen Stil gefunden habe. Hinsichtlich Hallers nannte er als Bezugspunkt lediglich Aristide Maillol und die griechische Antike, also gar kein römisches Vorbild. Weitere Texte griffen den Bezug Hofers zu Hans von Marées auf, unter anderem Karl Scheffler in einem an Meier-Graefes Artikel anschließenden Beitrag von 1914, in dem er befand: „*Hofer erscheint wie ein französisierter Marées*“.²²⁵

„Deutschrömer“ wurden und werden grundsätzlich die zahlreichen im 18. und 19. Jahrhundert in Rom lebenden deutschsprachigen Künstler genannt, besonders jene, die über kurze Studienaufenthalte hinaus in Italien wesentliche Impulse fanden. In den 1890er-Jahren traten Arnold Böcklin, Anselm Feuerbach und Hans von Marées in den Vordergrund, sodass bis heute dieses Triumvirat besonders mit dem Begriff assoziiert wird. In ihrer Kunst wurden, bei aller Unterschiedlichkeit, immer wieder Gemeinsamkeiten gesucht, wie etwa: „*In ästhetischer Hinsicht verbindet diese Maler die Hinwendung zu einem historischen, jedoch als zeitlos empfundenen Schönheitsideal, das in der Antike lokalisiert und in Italien aufgesucht wird.*“²²⁶

Zeitlose Formen suchte auch Werner Heuser. Der Begriff „Deutschrömer“ wurde später auch auf ihn angewendet, wodurch aber zunächst wenig mehr als die biografische Beziehung zu Rom ausgedrückt wurde.²²⁷ Für eine konkrete Rezeption des Kreises um Böcklin, Marées oder Feuerbach in den 1910er-Jahren gibt es aufgrund mangelnder Werkreproduktionen nur lose Anhaltspunkte. Von der Kunstkritik wurde in dieser Zeit gelegentlich auf eine Nähe seiner Bilder zu Marées²²⁸ und Feuerbach hingewiesen.²²⁹

Im Zusammenhang mit den „Neuen deutschen Römern“ Hofer und Haller war, wie Meier-Graefe feststellte, vor allem Hans von Marées von Bedeutung, der Dank der Würdigungen

²²⁴ MEIER-GRAEFE 1907. Im selben Jahr wurde Ludwig von Hofmann als „Neu-Römer“ in der Nachfolge von Hans von Marées bezeichnet (*Ludwig von Hofmann*, Ausst.-Kat. Museum der Stadt Essen, Essen 1907, S. 6, zitiert nach: DOMM 1989, S. 95).

²²⁵ SCHEFFLER 1914, S. 466.

²²⁶ LOCHER 2005, S. 159.

²²⁷ Heinrich Jakob Schmidt, „Werner Heuser und Richard Schreiber zum Gedächtnis“, Manuskript im Nachlass Werner Heuser, S. 1.

²²⁸ Zum Beispiel ANONYM 1916; BOMBE (?) 1918.

²²⁹ ZÜRNDORFER 1910, S. 5.

Konrad Fiedlers und Julius Meier-Graefes in den Jahren vor dem Ersten Weltkrieg große Präsenz entfaltete und so zu einer neuen Klassik beitrug.²³⁰ Die „*Marées-Mode*“²³¹ wurde durch eine Retrospektive des Jahres 1908/09 wesentlich bestärkt. Es handelte sich um eine Wanderausstellung mit Stationen in München, Berlin und, reduziert, in Paris. Karl Hofers Auseinandersetzung mit Hans von Marées' an der Antike geschulten, streng komponierten Figuren in Grundpositionen wie Stehen, Hocken oder Liegen war bereits um 1907 auf dem Höhepunkt. Hofer besuchte auch dessen Fresken in der Zoologischen Station in Neapel, die damals noch als Geheimtipp galten.²³² 1908 nannte er Marées „*eine[n] der Grundsteine, auf denen ich baue.*“²³³

Trotz der unsicheren Quellenlage hinsichtlich einer konkreten Marées-Rezeption Werner Heusers in dieser Zeit ist der Blick auf die Kunstauffassungen des Kreises um Hans von Marées und seinen Förderer, den Kunstphilosophen Konrad Fiedler, aufschlussreich, da sich grundlegende Ideen in späteren Äußerungen Heusers spiegeln und auch in Bildern nachvollzogen werden können. Marées wurde in der Zeit von Heusers Rom-Aufenthalt wiederentdeckt, sodass Merkmale von dessen Kunstauffassung ihm selbst dann bekannt gewesen sein dürften, wenn er sich nicht aktiv um eine tiefgreifende Kenntnis bemühte. Der Marées-Schüler Artur Volkmann lebte noch bis 1911 in Rom. Die zweite Generation der Rezipienten des Künstlers bezog sich allerdings anstelle konkreter künstlerischer Anliegen vielmehr auf die „*Idee*‘ *Marées*“.²³⁴ „*Wie schon bei Marées ist die figürliche Komposition nicht als solche gemeint*“,²³⁵ schrieb Wolfgang Petzet noch 1956 über Werner Heusers Bilder und griff damit den verbreiteten Topos der Marées-Rezeption auf, dieser habe dem Inhalt seiner Bilder gegenüber der Form keine Bedeutung beigemessen. Diese Sicht geht vor allem auf Konrad Fiedler zurück, der über ihn sagte: „*Indem Marées seinem künstlerischen Ausdrucksbedürfnis eine Form suchte, die von keinerlei gegenständlichem Inhalt bestimmt war, tat er einen neuen Schritt*“.²³⁶ Verstärkt wurde der formalistische Blick auf Marées durch die Darstellung Heinrich Wölfflins 1891.²³⁷ Wölfflins Marées-Rezeption machte dessen Kunst auch für die Expressionistinnen und Expressionisten

²³⁰ Zur komplexen Frage, was mit dieser „Klassik“ gemeint sein kann, siehe DOMM 1989, insbesondere die Begriffsdiskussion der Einleitung. Die Autorin kam zu dem Schluss, dass sich keine eindeutigen Kriterien für den Begriff finden lassen, und untersucht die jeweilige historische Rezeption des Klassischen bis in den Nationalsozialismus.

²³¹ Ebd., S. 4, die Autorin zitiert aus: Ferdinand Avenarius, „Marées als Mode“, in: Der Kunstwart, Jg. 22, Heft 2, Juni 1909, S. 371.

²³² HOFER 1953, S. 97; SCHMIDT 2012, S. 92.

²³³ Schreiben von Karl Hofer an Theodor Reinhart vom 24. Februar 1908, zitiert nach: WEIS 2008, S. 23.

²³⁴ DOMM 1989, S. 170.

²³⁵ Wolfgang Petzet, „Gast aus Düsseldorf in München“, 1956, Typoskript im Nachlass Werner Heuser.

²³⁶ Konrad Fiedler, zitiert nach: DOMM 1989, S. 68.

²³⁷ BLUM 2005, S. 17f.

anschlussfähig, wenn er etwa anatomische Deformierungen oder unnatürliche Haltungen gegenüber der Form als zweitrangig betrachtete.²³⁸ Dass Heuser formalen Fragen Priorität vor inhaltlichen einräumte, deutet sich in einigen Bildtiteln der 1910er-Jahre an: In Ausstellungs-beteiligungen finden sich Gemälde mit dem schlichten Titel „Komposition“. Die erhaltenen Beispiele zeigen Figuren ohne erkenntlichen inhaltlichen oder gar ikonografischen Zusammenhang. Auch das in Italien begonnene Bild von 1913/15 dürfte zu dieser Werkgruppe gehören (Abb. 52). Hier wie auch in viel späteren Gemälden, zum Beispiel „Clown und Leute“ von 1955/62 (G 1955-27), trifft zu, was später über Hans von Marées geschrieben wurde: „*Das reine Beieinander dieser Gestalten wird zur Herausforderung für den Betrachter, ihre verborgene Beziehung, ihren gemeinsamen Sinn, ihr verbindendes Thema zu erfahren.*“²³⁹ Gerd Blum führte in seiner Studie zum Künstler die formalästhetischen Aspekte mit den autobiografischen, inhaltlichen Bezügen in Marées Werk zusammen und kam zu dem Schluss, dass alle seine Gemälde seit 1868 thematisch in eigenen zwischenmenschlichen Beziehungen gründeten. Diese habe er in überindividuelle, möglichst allgemeinverständliche Kompositionen überführt. Marées' Abstraktionstendenz gehe auf den klassizistischen Anspruch zurück, anstelle komplexer Ikonografie die Figur durch ihre Körperhaltung aus sich selbst heraus sprechen zu lassen.²⁴⁰ Diese Bilder wollen erfüllt, nicht verstanden werden. Darin stehen sie den geschilderten Zusammenhängen der romantischen Düsseldorfer „Seelenmalerei“ sehr nahe. Marées fand aber zu einer noch stärkeren formalen Reduzierung.

Dem Wunsch nach unmittelbarer Verständlichkeit entsprechend, war im Kreis um Hans von Marées das Verhältnis von Bildlichkeit und Sprachlichkeit ein Thema. Eine der Thesen Konrad Fiedlers war es, dass Kunstwerke allein auf einer sinnlichen Ebene, nicht auf einer kognitiven, betrachtet werden müssten: „*Die Kunst ist auf keinem anderen Wege zu finden als auf ihrem eigenen*“²⁴¹, schrieb er. Aussagen des Künstlers zu seinem Schaffen seien vor diesem Hintergrund der Anschauung hinderlich. Auch für Marées war es „*das allgemeine Kennzeichen eines wahren Kunstwerks, wenn dieses des Kommentars nicht bedurfte*“²⁴² Der Drang zur Allgemeinverständlichkeit entsprach bei Marées wie Heuser der Intention, wesentliche, wahre, ewige Themen darzustellen: „*Kunst wird dem Schöpfungsakt nahegerückt; Marées begreift sie als Vermittlungsinstanz zwischen dem in seiner Zeit befangenen Menschen und zeitloser*

²³⁸ Ebd., S. 21. Zum Expressionismus und der Formfrage siehe BUSHART 2016, zu Wölfflin S. 246. Franz Marc beispielsweise ehrte Marées 1912 im „Ersten Almanach“ des Blauen Reiters, siehe DOMM 1989, S. 172.

²³⁹ FRANZ 1988, S. 12.

²⁴⁰ BLUM 2005, S. 276.

²⁴¹ FIEDLER 1896 (1876), S. 30.

²⁴² NECKENIG 1982, S. 116.

Wahrheit.“²⁴³ Der Künstler habe – dies ist nicht erst ein Gedanke des kommenden Jahrhunderts – dem unverbildeten Blick des Kindes wieder nahe zu kommen. Marées schrieb dazu: „*Ich kann keinen anderen Weg erkennen, auf dem man sich das unmittelbare, unbefangene Verhältnis zur Natur, welches dieselbe einem in der Kindheit als das schönste Geschenk zeigt, erwerben könnte, auch keinen anderen, aus dem es zu lernen wäre, den allen verständlichen Ausdruck zu finden. (Die leichte Zugänglichkeit bleibt immer eine der schönsten Eigenschaften eines Kunstwerkes).*“²⁴⁴ Werner Heuser war wortgewandt, vermied aber schriftliche Erläuterungen seiner Kunst. Im Vorwort zu einer Einzelausstellung in Berlin 1931 schrieb er, nachdem er zuvor seine „*Scheu vor Bekenntnissen*“ bekannte, anstelle über inhaltliche Fragen immerhin knapp über seine theoretischen Standpunkte. Dazu gehörte auch ein Hinweis auf die Verbindung von Zeitlosigkeit und einer rein sinnlichen Erfahrbarkeit von Kunst: „*Zeitlose Wirkung wird nur erreicht, wenn über zeitliche Gebundenheit hinaus Kräfte des Unendlichen spürbar werden, wenn im Werk ein wenig vom Fühl- und Nicht-Aussprechbaren schwingt, ein Teil vom Unsichtbaren sichtbar, vom Nichtgreifbaren erkennbar wird.*“²⁴⁵ Wenngleich das Verhältnis von Wirklichkeit und Bild, das bei Fiedler und Marées noch bestimmend war, nicht mehr im gleichen Maße eine Rolle spielte, wirkt die Motivation nach, eine vermeintlich zeitlose Kunst zu schaffen, die als solche etwas über die Stellung des Menschen in der Welt und der Menschen zueinander vermittelt. Marées wie Heuser reduzierten, um ihrem Ewigkeitsanspruch gerecht zu werden, die Darstellung auf einfache Handlungen und ordneten die Bildgegenstände penibel im Raum an.²⁴⁶ Das betrifft bei Heuser vor allem die späteren Bildwelten der 1920er-Jahre. An dieser Stelle sei, vorgreifend, als Beispiel sein Wandbild für die Düsseldorfer Rheinhalle genannt (Abb. 45). Trotz vieler Unterschiede in der Bildanlage ist ein ähnliches Interesse wie bei Marées zu erkennen, unter Reduktion von Details größtmögliche Ruhe zu vermitteln und vor allem das Verhältnis der Figuren und ihre Haltungen zueinander sprechen zu lassen. Der zeitenthobene Ort, die Statuarik der Figuren und die neutralen Gestalten erinnern beispielsweise an Hans von Marées „*Goldenes Zeitalter II*“ (Abb. 46). Beide Künstler präsentieren den Menschen in einem Zustand der Harmonie.

Der Anteil des subjektiven Ausdrucks in der Kunst steigerte sich bis ins frühe 20. Jahrhundert. Adam Kuckhoff beschrieb 1914, also zum Ende von Werner Heusers zweitem Rom-Aufenthalt, dessen Form des Expressionismus wie folgt: „*Da steht vor ihm die weiß aufgespannte Fläche*

²⁴³ DOMM 1989, S. 46.

²⁴⁴ Schreiben von Hans von Marées an Melanie Tauber vom Juli/August 1877, zitiert nach: ebd., S. 47.

²⁴⁵ AUSST.-KAT. BERLIN 1931, S. 3.

²⁴⁶ NECKENIG 1982, S. 1, siehe auch WESENBERG 2008, S. 11.

der Leinwand; er empfindet, es ist eine Fläche, und Farbe und Ton sollen das Ungegliederte in einen Rhythmus zwingen, der aus ihm ein Lebendiges macht. So entstehen jene ‚Kompositionen‘, die, ob Blumen oder Landschaften, ob mit erkenntlichem Inhaltsbezug oder bloße Anordnungen von bewegten Menschen in einem ideellen Raum, alle dasselbe bezwecken: innerem Erlebnis Form zu geben, einem Erlebnis, das, der sprachlichen Fixierung unzugänglich, sich mit Notwendigkeit im Sichtbaren ausspricht.“²⁴⁷ Das „innere Erleben“ entspricht dem „inneren Schauen“, von dem Werner Heuser selbst sprach. In der bereits genannten Ausstellungspublikation von 1931 schrieb er über die künstlerische Arbeit: „Wie etwas gesehen, konzipiert, ob vor der Natur, ob ersonnen, immer gehört ein inneres Schauen dazu, und innerlich schauen kann nur, wer vom Gegenstand unabhängig, vom Motiv losgelöst, vom Realen, wie vom Abstrakten, vom Sachlichen wie vom Phantastischen gleich unbeirrt das Einzelne erkennt in seiner Beziehung zum Ganzen.“²⁴⁸ Der Topos des „Inneren Schauens“ als eigentliche schöpferische Leistung der Künstlerin oder des Künstlers hat eine lange Tradition. Caspar David Friedrich formulierte etwa: „Der Maler soll nicht blos malen, was er vor sich sieht, sondern auch, was er in sich sieht. Sieht er aber nichts in sich, so unterlasse er auch zu malen was er vor sich sieht“.²⁴⁹ Während Friedrich „inneres“ und „äußeres“ Sehen gelten ließ und der Abbildung der Wirklichkeit noch hohen Wert zumaß, bestimmte das „innere Sehen“ die von Konrad Fiedler geforderte „Produktion von Wirklichkeit“ in hohem Maße. Für ihn gestaltete das innere Sehen oder Erleben Wirklichkeit: „Nun erscheint ihr [der wahrhaft künstlerisch begabten Natur] die Trennung aufgehoben, die Scheidewand gefallen, die sie von der Welt als etwas fremdem schied. Sie weiß es nicht als eine Wahrheit, die ihrem Verstande sich aufnötigt, es ist ihr ein inneres Erlebnis, daß jene Trennung von Welt und Individuum nur ein trügerischer Schein ist und daß die Welt im Individuum ihre immer sich erneuernde Entstehung vollzieht.“²⁵⁰ Sprache verstand er nicht als „Ausdruck des Seins“, sondern als eigenständige „Form des Seins“.²⁵¹ Entsprechendes gilt auch für die bildende Kunst als nicht-begrifflicher Erkenntnisform. Die Künstlerin oder der Künstler schafft also gewissermaßen als Mittler eine parallele Realität, die mit anderen Ausdrucksformen der Realität in Bezug steht.²⁵² Diese Trennung von bildender

²⁴⁷ KUCKHOFF 1914, S. 12f.

²⁴⁸ AUSST.-KAT. BERLIN 1931, S. 3.

²⁴⁹ Zitiert nach: LANKHEIT 1951, S. 72, dieser zitiert aus: Caspar David Friedrich, *Bekenntnisse*, hrsg. von Kurt Eberlein, Leipzig 1924, S. 193.

²⁵⁰ FIEDLER 1996 (1881), S. 125f., der Begriff „Produktion der Wirklichkeit“ auf S. 129.

²⁵¹ Zitiert nach: PRANGE 2016, S. 103, Anm. 15.

²⁵² Während Fiedler von einer spezifisch künstlerischen Wahrnehmung sprach, schrieb Hans von Marées' Schüler Adolf Hildebrand 1893 in seinem Buch „Das Problem der Form in der bildenden Kunst“ (HILDEBRAND 1893, S. 6f.): „Es ist einleuchtend, dass die Klarheit, die wir als Künstler bei der Arbeit nötig haben, wie bei jedem handelnden Menschen, die des unmittelbaren Anwendens geläuterten Instinktes ist und nicht die eines durch das Wort mitteilbaren Zusammenhangs.“

Kunst und Sprache war wegweisend für die Kunstbetrachtung und das künstlerische Selbstverständnis, wie es sich später etwa in Werner Heusers Trennung der beiden Sphären, seiner „*Scheu vor Bekenntnissen*“ zeigte.²⁵³

Auch der Begriff der „sensation“ bei Paul Cézanne kommt dieser Idee der Künstlerin und des Künstlers als Seismografen nahe. Cézanne setzte seiner Kunst einen außerbegrifflichen Zustand als Grundlage voraus, wenn man den Aufzeichnungen von Joachim Gasquet Glauben schenkt, der ihn wie folgt zitierte: „[...] *wenn ich beim Malen denke, wenn ich dazwischenkomme, dann stürzt alles ein und ist verloren. [...] Der Künstler ist nur ein Aufnahmeorgan, ein Registrierapparat für Sinnesempfindungen, aber, weiß Gott, ein guter, empfindlicher, komplizierter, besonders im Vergleich zu den anderen Menschen. Aber wenn er dazwischenkommt, wenn er es wagt, der Erbärmliche, sich willentlich einzumischen in den Übersetzungsvorgang, dann bringt er nur seine Bedeutungslosigkeit hinein, das Werk wird minderwertig. [...] Er [der Maler] soll in sich verstummen lassen alle Stimmen der Voreingenommenheit, vergessen, Stille machen, ein vollkommenes Echo sein. Dann wird sich auf seiner lichtempfindlichen Platte die ganze Landschaft abzeichnen.*“²⁵⁴ Cézanne schrieb dem Visuellen eine starke eigenständige Kraft zu, die der Künstler vermitteln sollte. Die bereits um 1910 einsetzende Bezugsetzung von Marées (oder der Fiedler'schen Marées-Rezeption) und Cézanne²⁵⁵ hat der Begründer der kunsthistorischen Methode der Ikonik, Max Imdahl, im Sinne einer Rezeptionshaltung weitergedacht.²⁵⁶ Über Cézanne schrieb er, es gehe in dessen Kunst nicht mehr nur um kognitives Erkennen, sondern um ein nachvollziehendes Sehen, um ein „*sehendes Sehen*“, und nicht um ein „*wiedererkennendes Gegenstandssehen*“.²⁵⁷ Für den Künstler bedeute dies, dass die Form gegenüber dem Gegenstand an Bedeutung gewinne. Imdahl hat die explizite Trennung von Sprachlichkeit und Bildlichkeit auch auf die Rezeption gegenstandsloser Kunst seiner Zeit angewandt. 1947 sprach Werner Heuser öffentlich darüber, dass ein gutes Bild auch auf den Kopf gestellt werden könne.²⁵⁸ Er ging also offenbar selbst nicht nur von einem „inneren Schauen“ als Produktionsvoraussetzung von Kunst aus, sondern auch vom Primat des „sehenden Sehens“ gegenüber dem Gegenstand. Diese Rezeptionshaltung konnte er vermutlich sowohl über die Unterordnung der Bildinhalte, wie sie die Marées-Rezeption formulierte, als auch über Cézannes Haltung zur künstlerischen Wahrnehmung entwickeln. Wie Karl Hofer ist Werner Heuser ein „neuer

²⁵³ HEUSER 1931.

²⁵⁴ CÉZANNE/GASQUET 1957, S. 9.

²⁵⁵ DOMM 1988, S. 72 mit Hinweis auf Julius Meier-Graefe.

²⁵⁶ IMDAHL 1996, S. 77f., Anm. 166.

²⁵⁷ IMDAHL 1974.

²⁵⁸ Anonym, „Jugend und ‚Lebendiges Erbe‘. Eine Diskussion im Hetjens-Museum“, in: unbekannte Zeitung, 1946, KADü, LN 1.9, Heuser, Werner P1. Siehe auch Kapitel 5.3.2 dieser Arbeit.

deutscher Römer“ nicht nur in seiner Nähe zu Marées, sondern auch zu Cézanne. Hinzu kommen weitere Impulse aus Frankreich, unter anderem die von Henri Matisse gelehrt Form der Abstraktion.

2.4 Frankreich

2.4.1 Ein Künstler des Café du Dôme

Von Juli bis Oktober 1910 stellte der Sonderbund westdeutscher Kunstfreunde und Künstler in Düsseldorf aus. Werner Heuser, frischgebackenes Mitglied der Vereinigung und in der Regel am Ende des Sommers in der Stadt, um seine Frau abzuholen, könnte die Ausstellung gesehen haben. Hier waren erstmals in Düsseldorf nicht nur eine größere Zahl an Bildern deutscher Expressionistinnen und Expressionisten zu sehen, sondern auch französische Fauvisten, außerdem Arbeiten von Georges Braque und Pablo Picasso.²⁵⁹ Um das Jahr 1910 stieg die Präsenz französischer Kunst in ganz Deutschland an. Auf die angebliche Überfremdung öffentlicher Sammlungen reagierten 1911 zahlreiche Kulturschaffende auf Anregung des Malers Carl Vinnen mit einer Protestschrift.

Wohl um diese Zeit reiste die Familie Heuser das erste Mal zu Gerda und Hermann Haller, die bei Arcachon im Süden Frankreichs, in Cap Ferret, ein Sommerhaus namens Villa Brise bewohnten.²⁶⁰ Belegt ist ein späterer Aufenthalt 1912 über dort entstandene Gemälde (G 1912-5 bis G 1912-12). Im Winter lebte die Familie Haller in Paris.²⁶¹ Dorthin folgten Mira und Werner Heuser spätestens im Herbst 1911. Sie blieben mindestens bis Mai 1912, möglicherweise aber auch bis 1913.²⁶² Zu diesem Zeitpunkt lebten auch Ernesto de Fiori²⁶³ und Karl Hofer, die gemeinsamen Freunde aus Rom, in der französischen Metropole. Hofer war schon 1908 nach Paris gezogen. Wie erwähnt, reiste er in dieser Zeit jedoch viel.

Werner Heuser schrieb in seinen Lebenserinnerungen, sie seien in das noble Passy, in die Nähe der Hallers, gezogen.²⁶⁴ Ein Atelier habe er in Montparnasse gefunden, es befand sich

²⁵⁹ MOELLER 1984a, S. 138.

²⁶⁰ Die „Villa Brise“ war gemietet und kein Eigentum, siehe APEL 1996, S. 30.

²⁶¹ HEUSER 1963, S. 21.

²⁶² Annette Gautherie-Kampka stellte fest, dass Werner Heuser spätestens ab November 1911 und bis Mai 1912 das Café du Dôme frequentierte, siehe GAUTHERIE-KAMPKA 1995, S. 400. Auf das Jahr 1913 ist in einem Ausstellungskatalog eine „Komposition Paris“ datiert.

²⁶³ Ebd., S. 196.

²⁶⁴ Laut Gautherie-Kampka lebte das Ehepaar Haller ab Ende 1909 in 90 rue d'Assas, also im 9. Arrondissement am Jardin du Luxembourg, das Atelier habe sich hingegen in 3 rue Nicolo, also in Passy, befunden (GAUTHERIE-KAMPKA 1995, S. 194). Es dürfte sich umgekehrt verhalten haben, vgl. auch APEL 1996, S. 27. Die Gegend im 9. Arrondissement war für seine Künstlerateliers bekannt. Karl Hofer hatte sein Atelier ab 1911 in 68 rue d'Assas (HOFER/REINHART 1989, S. 444).

vermutlich unweit des Café du Dôme.²⁶⁵ Ernesto de Fiori lebte nahe in der rue Notre-Dame des Champs.²⁶⁶ Selbstkritisch reflektierte Heuser in seinen Lebenserinnerungen, dass er seine Frau sehr oft mit dem kleinen Sohn alleingelassen und auch seine Arbeit vernachlässigt habe: „*Paris war wechselvoll und immer lockend, / es blendete mit zauberischem Schein, die Arbeit ging aus diesem Grund nur stockend.*“ Zugleich: „*Paris hat sich in seiner Eigenart [...] mir unauslöschlich in den Sinn gegraben*“.²⁶⁷ Heuser nahm einen Topos aus Julius Meier-Graefes erwähntem Aufsatz zu Karl Hofer und Hermann Haller „*Neue deutsche Römer*“²⁶⁸ auf, als er schrieb: „*In Rom, vom Hauch des Ewigen umweht, / vermochte man, sich ganz zu konzentrieren, / Paris, das in und um sich kreist und dreht, / gleich einem Karussell, war sich Verlieren.*“²⁶⁹ Meier-Graefe hatte damals formuliert: „*Den Ehrgeiz erweckt Paris mehr, weil man dort tausend Fäden findet, woran man die eigene Gegenwart befestigt, um mitzulaufen. Gerade das gar nicht Aktuelle Roms hat Vorzüge. Man kann sich dort sammeln, sich in Ordnung bringen, nachdenken.*“²⁷⁰ Rom war das Ewige, Ruhige, Paris das Zeitgenössische, Wilde. Wie in Kapitel drei zu sehen sein wird, wurde dieser Gegensatz für Heuser auch künstlerisch virulent. Nicht nur in seiner Städtevorliebe, sondern auch in seiner Kunstauffassung, entschied sich Werner Heuser, bei allem Liebäugeln mit dem Gegenpol, später für Rom.

„[...] *hier gehen alle Maler, die aus Düsseldorf kommen, abends, wenn sie nichts anderes vorhaben, zum Aktzeichnen*“,²⁷¹ schrieb Walter Ophéy im November 1911. Vermutlich traf das auch auf Werner Heuser zu, der in den 1910er-Jahren auch Akte ausstellte. Es sind jedoch keine Aktzeichnungen von ihm erhalten, überhaupt ist kein Bild überliefert, das nachweislich in Paris entstand. Von seinem Gemälde „*Ballett*“, das an anderer Stelle besprochen wird, kann es immerhin vermutet werden. Trotz der selbsteingestandenen Unproduktivität – auch von einem Privatakademiebesuch, wie er bei ausländischen Paris-Reisenden verbreitet war, ist nichts

²⁶⁵ Laut Gautherie-Kampka habe der Katalog der Leipziger Jahresausstellung 1913 als Adresse 11 rue Léopold Robert genannt (GAUTHERIE-KAMPKA 1995, S. 400), was einen Katzensprung vom Café du Dôme entfernt liegt. Dort sind jedoch keine Adressen genannt, zudem ist zwar Heinrich Heuser, aber nicht Werner Heuser als Ausstellender vertreten. Es dürfte sich um eine Verwechslung in der Literaturangabe handeln. Die korrekte Quelle konnte nicht ermittelt werden.

²⁶⁶ Ebd., S. 196.

²⁶⁷ HEUSER 1963, S. 23.

²⁶⁸ Meier-Graefe 1907.

²⁶⁹ HEUSER 1963, S. 23.

²⁷⁰ MEIER-GRAEFE 1907, S. 424.

²⁷¹ Walter Ophéy an seine Verlobte, 7. November 1911, RAK Bonn, 111 – A 074, zitiert nach: HÜLSEN-ESCH 2019, S. 61. Ophéy, den Heuser vermutlich bereits aus Studientagen kannte, hielt sich im Oktober und November 1911 in Paris auf (KRAUS 1993, S. 22). Obwohl er, wie von Kraus ausgeführt, das Café du Dôme in seiner Korrespondenz nirgends erwähnte, war er sicherlich dort, siehe HÜLSEN-ESCH 2019, S. 55.

bekannt – hat Werner Heuser in Paris nicht nur Kontakte geknüpft, sondern auch wichtige künstlerische Eindrücke gesammelt.

Erste Anlaufstelle für deutsche Neuankömmlinge aus dem Kunst- und Kulturbereich war das Café du Dôme in Montparnasse, das seit 1903 einen mittlerweile etablierten Kreis deutscher „Dômiers“ (darunter Hans Purrmann, Rudolf Levy, Walter Bondy und Wilhelm Uhde) sowie zunehmend Durchreisende und internationale Künstlerinnen und Künstler anzog.²⁷² Der Künstlerkreis des Dôme ist *„fluctuant, évolue au rythme des départs, déplacements temporaires et arrivés, connaît des habitués, mais aussi des visiteurs occasionnels. Il fait référence à un lieu, mais ne désigne pas un style à proprement parler.“*²⁷³ Die schlagwortartige Verwendung des „Café du Dôme“ im Sinne einer Künstlergruppe wurde, wie in vielen anderen Fällen, von Kunstmarkt und Kunstkritik befördert. Wesentlichen Anteil hatte in diesem Fall Alfred Flechtheim.²⁷⁴ Dass man sich in Paris in irgendeiner Form mit der neueren französischen Kunst befasste, dürfte jedoch als kleinster gemeinsamer Nenner gelten. Rudolf Levy, um nur das Beispiel eines zentralen „Dômiers“ zu nennen, malte um 1910 vornehmlich Stillleben, Landschaften und Akte, die in ihrer starken Farbigkeit und der Bündelung sichtbarer Pinselstriche unter anderem auf seine Auseinandersetzung mit Henri Matisse und Paul Cézanne deuten (Abb. 47).²⁷⁵

Die bislang einzige ertragreiche Quelle über Werner Heusers Paris-Aufenthalt ist ein von Annette Gautherie-Kampka ausgewertetes Tagebuch des damaligen Studenten der Nationalökonomie und Jurisprudenz Thankmar von Münchhausen (1893–1979). Er suchte intensiven Kontakt zur Pariser Kulturszene und begegnete auch Werner Heuser. Münchhausen berichtete von einem gemeinsamen Treffen mit Jakob Wilhelm Fehrle, einem deutschen Bildhauer, der zuvor wie Heuser in Rom gewesen war. Er schrieb darüber hinaus von einem Dôme-Besuch Heusers mit den Malern, Schriftstellern, Kritikern und Sammlern Eugen Hamm, Mario Spiro, [Ernst?] Gabler, Friedrich Ahlers-Hestermann, Richard Goetz, Walter Bondy und Carl Einstein.²⁷⁶ Gautherie-Kampka nannte als weitere Kontakte Heusers die Maler Ernst Kropp, Otto Feldmann und Rudolf Levy, die Schriftsteller Hans Kauders und Franz Hessel, den

²⁷² GAUTHERIE-KAMPKA 1995, S. 39. Karl Hofer hielt sich offenbar vom Café du Dôme fern, siehe ebd., S. 191.

²⁷³ Ebd., S. 342.

²⁷⁴ Ebd., S. 125ff.

²⁷⁵ Rudolf Levy wurde später in Düsseldorf Mitglied des Jungen Rheinland und gehörte zum Künstlerkreis um Alfred Flechtheim. 1925 wurde sein 50. Geburtstag in der Galerie Flechtheim in Düsseldorf gefeiert, unter den Gästen waren auch Werner Heuser und seine Schwager Alfred und Otto Sohn-Rethel (ein Foto wurde reproduziert in: AUSST.-KAT. DÜSSELDORF/MÜNSTER 1987, S. 177). Karli Sohn-Rethel war eng mit Levy befreundet. Als Levy als Jude Ende der 1930er-Jahre ins italienische Exil ging, trafen sie dort wieder aufeinander. Levy starb 1944 vermutlich auf dem Transport nach Auschwitz.

²⁷⁶ GAUTHERIE-KAMPKA 1995, S. 400.

Kunsthistoriker Wilhelm Worringer sowie den Bildhauer Friedrich Wield, einen Freund der Brüder Duchamp.²⁷⁷ Werner Heuser wird in den Dôme-Kreis entweder über seinen Freund Hermann Haller eingeführt worden sein, der mit Rudolf Levy und Hans Purrmann in München studiert hatte, oder über den Düsseldorfer Kindheitsnachbarn seiner Frau Otto von Wätjen, den Bruder von Lilli und Gerda von Wätjen und damit seit einigen Jahren Schwager Hermann Hallers. Otto von Wätjen war bereits 1905 nach Paris gezogen. Mit Rudolf Levy freundete sich Werner Heuser wohl im Laufe der Zeit näher an.²⁷⁸ Auch Jules Pascin und Marie Laurencin lernte er kennen.²⁷⁹ Ob Heuser Alfred Flechtheim bereits vor seinem Paris-Aufenthalt begegnete oder erst dort, ist nicht geklärt. In Flechtheims Sammlung befanden sich spätestens 1911, also zum Zeitpunkt des Paris-Aufenthalts, Arbeiten von Werner Heuser.²⁸⁰

Es bleibt unklar, wie eng die Bindung Heusers an den Dôme-Kreis tatsächlich wurde. In der Ausstellung, welche den Kreis erstmals als solchen präsentierte, „Der Dôme“ in der Düsseldorfer Galerie Flechtheim im Jahr 1914, war Werner Heuser nicht vertreten, obwohl Flechtheim ihn zu diesem Zeitpunkt bereits förderte, möglicherweise sogar unter Vertrag genommen hatte. Erst 1919, in der Ausstellung „Französische Malerei bis 1914 und Deutsche Künstler des Café du Dôme“ in der Kestner-Gesellschaft in Hannover, wurde er als „Dômier“ gezeigt.²⁸¹ Heuser präsentierte dort neben einer Landschaft aus Cap Ferret zwei Stilleben und eine „Komposition Rom“. Für Heuser waren die im Café du Dôme geknüpften Kontakte jedoch auch unabhängig von einer Subsummierung unter diesen Oberbegriff folgenreich. Nicht nur profitierte er von der engen Beziehung zu Alfred Flechtheim, auch einige Ausstellungsbeteiligungen der Folgejahre dürften seinem frankophilen Netzwerk geschuldet sein, etwa seine mehrfachen Ausstellungen bei dem „Dômier“ Otto Feldmann in Köln und Berlin.

²⁷⁷ Ebd., S. 198.

²⁷⁸ PETZET 1956, o. S.

²⁷⁹ Siehe diverse Zeitungsberichte über Heuser, u. a. Anonym, „Ein Stück Düsseldorfer Kunst – Zum Tode des Malers und Akademiedirektors Werner Heuser“, in: Rheinische Post, 12. Juni 1964.

²⁸⁰ FLECHTHEIM 1923, S. 152.

²⁸¹ Siehe Ausstellungsliste in Band 2 der vorliegenden Arbeit.

2.4.2 Orientierungspunkte: Paul Cézanne, Paul Gauguin, Henri Matisse

Das Café du Dôme war ein wichtiger Nährboden für die Rezeption französischer Kunst in Deutschland und durch deutsche Künstlerinnen und Künstler. Bereits Guillaume Apollinaire befand, dass hier „*darüber entschieden [werde], welcher französische Maler in Deutschland mit Bewunderung bedacht werden würde*“.²⁸² Viele, die das Café du Dôme frequentierten, waren Botschafterinnen und Botschafter der französischen Kunst auf der anderen Rheinseite. 1904 erschien der viel gelesene erste Band der „Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst“ des Kritikers Julius Meier-Graefe, der später ebenfalls im Café du Dôme verkehrte. Meier-Graefe etablierte Cézanne neben Manet, Degas und Renoir als grundlegend für die Moderne, ebenso wie van Gogh und Gauguin. Neben Ausstellungen konnte man als Gast in Paris mit den richtigen Kontakten und etwas Glück Originale von ihnen in den Privatsammlungen von Ambroise Vollard oder Paul Durand-Ruel sehen.²⁸³

Besonders Cézanne war im Café du Dôme „*allen ein Gott*“²⁸⁴, wie Hans Purrmann später schrieb. Für Annette Gautherie-Kampka war das Interesse für ihn die einzige Gemeinsamkeit des Dôme-Kreises.²⁸⁵ Eine Autorin oder ein Autor mit dem Kürzel „A. F.“, hinter dem Alfred Flechtheim stehen könnte, stellte fest, Werner Heuser habe sich „*in Paris eine reiche und vornehme Palette im Studium Cézannes erworben*“.²⁸⁶ Auch die Künstlerinnen und Künstler des Blauen Reiters begeisterten sich für ihn, ebenso wie Malerinnen und Maler des Rheinischen Expressionismus.²⁸⁷ Cézanne, der erst posthum mit einer großen Ausstellung im Salon d’Automne 1907 zu vollem Ruhm kam,²⁸⁸ wurde in dieser Zeit etwa mit Hinblick auf seinen Bildaufbau rezipiert, auf die Projektion des dreidimensionalen Bildraums in die Fläche und einen freieren Umgang mit Farbe. Dass auch Werner Heuser sich von Cézanne beeindrucken ließ, macht eine Figurenkomposition aus Cap Ferret nachvollziehbar (Abb. 48). Er zeigte fünf Akte, womöglich Badende, die beinahe bildfüllend in eine angedeutete Landschaft positioniert

²⁸² Zitiert nach: GRAMMONT 2014, S. 47.

²⁸³ So sah Walter Ophéy im Privathaus von Vollard Bilder von Cézanne und Gauguin, siehe HÜLSEN-ESCH 2019, S. 57f.

²⁸⁴ Zitiert nach: MOELLER 1987, S. 37, sie zitiert nach: Hans Purrmann, „Das Café du Dôme“, in: Die Kunstauktion, Jg. II, Nr. 52/53, 1928.

²⁸⁵ GAUTHERIE-KAMPKA 1995, S. 306. Siehe auch LEVY 1928, S. 13.

²⁸⁶ Es ist kein anderer Kritiker oder Förderer aus dem Umkreis Heusers mit diesen Initialen bekannt. Weniger wohlwollende Kritiker betrachteten Heusers Cézanne-Anleihen kritischer, so der Rezensent einer Ausstellung in der Galerie Cassirer 1916: „*Werner Heuser wurde ein Zimmer eingeräumt, in dem, wer da mag, sich der Werke eines der zahlreichen Vertreter des Neoklassizismus erfreuen kann, der aus Cézanne, Marées und der gesamten Kunstgeschichte bis hinauf in die Zeit der Hochrenaissance ein sicheres Rezept abstrahieren zu können meint und am letzten Ende beginnt, wo Cézanne selbst sich ein Leben lang um die Grundlagen mühte.*“ Rubrik „Ausstellungen“, in: Kunstchronik, Neue Folge, Jg. 27, Nr. 29, 14. April 1916, S. 275f.

²⁸⁷ EWERS-SCHULTZ 1996, S. 214ff. Allgemeiner zur Rezeption Cézannes, auch in Frankreich: SHIFF 1978; SHIFF 2012.

²⁸⁸ GAUTHERIE-KAMPKA 1995, S. 293.

wurden. Vier Figuren stehen abgewandt, eine fünfte sitzt. Der Stehende mit rotem Tuch scheint nach hinten zu kippen. Offenbar wurde der Form gegenüber der Natürlichkeit der Haltung Vorrang gegeben. Drei Rückenakte blicken in dieselbe Richtung, als schauten sie bei etwas zu. Die Figuren sind stark vereinfacht, mit markanten Konturlinien und vorsichtigem Interesse an kubistischen Formen dargestellt. Das Motiv und die Darstellung erinnern deutlich an Cézanne, etwa an dessen fünf Badende aus dem Musée d'Orsay (Abb. 49). Die dunkle Farbigkeit und der Pinselstrich rufen Cézannes Spätwerk von Anfang des 20. Jahrhunderts in Erinnerung, aber auch Gemälde Maurice de Vlamincks aus der Entstehungszeit von Heusers Gemälde.²⁸⁹

Die Technik Cézannes, relativ kurze Pinselstriche dicht nebeneinander zu setzen, griff Heuser hier wie in anderen Arbeiten der Zeit auf, etwa in einem der wenigen erhaltenen Landschaftsgemälde. Das kleine Bild, das einen mit Bäumen bewachsenen Hügel mit Hütten zeigt, ist deutlich durch die Nebeneinandersetzung von Farbbündeln in unterschiedlicher Ausrichtung gekennzeichnet (Abb. 50). Der Bildgrund scheint durch, was dem Gemälde Leichtigkeit und Spontaneität verleiht. Tiefenräumlichkeit wird zwar durch Überschneidungen der Hügel und Bäume erzielt, farblich werden Vorder- und Hintergrund aber, wie bei Cézanne, verschränkt. An einigen Stellen verwendete Heuser blaue Konturen, die dem Bild neben den ansonsten vorwiegenden Erd- und Grüntönen eine größere Brillanz geben. Schatten sind nur spärlich eingesetzt. Der Horizont ist verstellt, die Hügelflächen werden, abstraktionsnah, zum Farbexperimentierfeld. Eine blaue Fläche im mittleren Hintergrund kann nicht in die Raumlogik integriert werden, wenn man sich nicht von der Vorstellung löst, dass der Himmel einheitlich denselben Pinselduktus aufweisen muss. Durch den Technikwechsel an dieser Stelle wird die Raumtiefe gebrochen, beziehungsweise die Flächigkeit betont. Eine Gegenüberstellung bietet sich an zu Paul Cézannes „L'Estaque, Blick durch Kiefern“ (Abb. 51). Das viel früher entstandene Gemälde Cézannes zeigt zwar mehr Detailreichtum, doch lassen sich viele Aspekte vergleichen: In beiden Bildern dominieren die schmalen Baumstämme und die kleinen dichten Baumkronen der Pinien den Bildeindruck. In beiden Fällen führt die Landschaft zwar in die Tiefe, der Blick reicht jedoch nicht ungehindert bis an den Horizont und wird durch farbliche Analogien auf die Bildfläche zurückgeworfen, die an vielen Stellen als reines Farbspiel betrachtet werden kann.

1912 fand in Köln die bedeutende Ausstellung des Sonderbundes westdeutscher Kunstfreunde und Künstler statt. Cézanne war prominent vertreten. Ein weiterer Protagonist der französischen

²⁸⁹ Siehe z. B. Maurice de Vlaminck, Flussufer, 1909, Öl auf Leinwand, 81 x 100 cm, Musée National d'Art Moderne, Centre Pompidou, Paris.

Kunst, der gezeigt wurde, ist Paul Gauguin. Dessen große Retrospektive im Pariser Salon d'Automne von 1906 hatte seinen Bekanntheitsgrad stark erhöht. Für seine Rezeption im deutschen Kulturraum hatte bereits 1904 Julius Meier-Graefes „Entwicklungsgeschichte“ eine Grundlage geschaffen. Gauguins Kunst wurde früh von deutschen Sammlern wie Karl Ernst Osthaus oder Felix vom Rath gekauft.²⁹⁰ Zwei Jahre nach der Kölner Sonderbund-Ausstellung konnte man mit Bezug auf die Schau der von Werner Heuser mitbegründeten Rheinischen Künstlervereinigung lesen: „*H. Dornbach und W. Heuser haben gegenüber Gauguin und den typisierenden Pariser Malern noch keine innere Freiheit zu gewinnen gewußt und erscheinen als deren schwacher Abglanz.*“²⁹¹ Ein Bildbeispiel macht diesen Vergleich nachvollziehbar, die bereits genannte, 1913/15 entstandene Figurenkomposition (Abb. 52). Sechs sehr unterschiedliche, nicht miteinander in Beziehung stehende Figuren sind kompakt in einer südlichen Landschaft angeordnet: Ein Mann mit Hut, der einen Hund streichelt, eine halb bekleidete Frau mit aufgestütztem Kopf, der typischen Geste der Melancholie, ein weiblicher Rückenakt, ein muskulöser dunkelhäutiger Mann mit einem Korb sowie im Hintergrund zwei Personen in weiten Gewändern. Ohne die Ausmaße der nach zwei Jahren erfolgten Veränderungen nachvollziehen zu können, sticht die starke Farbigkeit ins Auge. Insbesondere im Kontrast zu dem zuvor besprochenen Gemälde aus Cap Ferret ähnelt die Palette durchaus jener Gauguins, ebenso wie der auf Harmonie bedachte ruhige, arkadische Ausdruck (Abb. 53). In Werner Heusers Zeichnung eines hockenden jungen Mannes von 1935, die offenbar einen Asiaten zeigt, wird die Nähe zu Gauguins statuarischer Figurenauffassung noch augenfälliger. Vergleichbar ist zum Beispiel dessen 1912 in Köln gezeigte „Kauernde Tahitianerin“ (Abb. 54 und Abb. 55). Jenseits dieser Ähnlichkeiten ist das Motiv Heusers jedoch sehr eigenständig. Es lässt vielfältige Assoziationen zu. Möglicherweise war ihm an einer betont inhaltsfreien Komposition gelegen. Es ist aber auch denkbar, dass die Figuren verschiedene künstlerische Themen und akademische Gattungen repräsentieren, die Heuser interessierten, nämlich, von links nach rechts und vorne nach hinten, die Genremalerei, die Allegorie, die Aktmalerei, den Exotismus und die Antike. Links ist auch eine Landschaft angedeutet und der Korb rechts könnte als Stillleben aufgefasst werden. Möglich ist auch, dass Heuser in dem Bild eigene Motive zitierte. Manche verwendete er später erneut. So ähnelt der Mann mit Hund stark dem „Mann am Wasser“ von 1929 (G 1929-64), die sinnierende Figur seiner „Melancholie“ von 1927 (G 1927-7).

²⁹⁰ Zur Rezeption von Gauguin in Deutschland siehe: MCGAVRAN 2012, JOYEUX-PRUNEL 2005 und KROPMANN 1998.

²⁹¹ Rubrik „Ausstellungen“, in: Der Cicerone. Halbmonatsschrift für die Interessen des Kunstforschers & Sammlers, Heft 3, 1914, S. 94.

Im Café du Dôme bestimmte neben Cézanne, insbesondere in der Zeit bis zu Werner Heusers Wegzug, Henri Matisse die Diskussion. Nach seiner Beteiligung am Salon d'Automne 1905 hatte ihn die Kunstkritik „zum Haupt einer neuen Kunstrichtung stilisiert“.²⁹² 1907 gründete er in Paris seine Académie Matisse, die bis 1912 bestand und zahlreiche Privatschülerinnen und -schüler anzog.²⁹³ Häufig wurde er Picasso gegenübergestellt. Die Sammlerin Gertrude Stein stilisierte eine Trennung in „Matisseaner“ und „Picassoaner“.²⁹⁴ Mit seiner Akademie wirkte Matisse insbesondere auf zugezogene deutsche Künstlerinnen und Künstler, etwa auf Rudolf Levy, Oskar und Marg Moll und Hans Purrmann, der, ebenso wie die Molls Mitinitiator der Akademie, „dessen wichtigster Botschafter in Deutschland werden sollte“.²⁹⁵ Fast alle deutschen Schülerinnen und Schüler der Académie Matisse gehörten dem Kreis des Café du Dôme an, was die Gleichsetzung beider Netzwerke beförderte.²⁹⁶ Matisse beendete seine eigene Lehrtätigkeit jedoch spätestens 1910, sodass Werner Heuser nicht direkt von ihm unterrichtet worden sein wird.²⁹⁷ Im Zentrum von Matisse' traditionsorientiertem Unterricht standen Museumsbesuche, das Studium von Gipsen und Modellen, aber auch die auf das Charakteristische reduzierte menschliche Figur.²⁹⁸ Er legte Wert darauf, eine neue und individuelle Kunstauffassung aus dem Studium der Tradition heraus zu entwickeln.

Die von Matisse praktizierte „Ausdruckskunst“ wirkte weniger durch seine kurzlebige Akademie als durch seine Bilder, die unter anderem Heinrich Nauen oder die Künstlerinnen und Künstler der Brücke und des Blauen Reiter verehrten.²⁹⁹ Auch sein im Dezember 1908 erstmalig publizierte Text „Notes d'un peintre“, der in deutscher Übersetzung bereits 1909 in der Zeitschrift „Kunst und Künstler“ erschien, beschleunigte die Rezeption.³⁰⁰ In diesem programmatischen Essay formulierte er seine Vorstellungen einer sich vom Impressionismus deutlich absetzenden überzeitlichen Ausdruckskunst. Diese sah er stets an die Natur gekoppelt. So weit sich der Künstler auch von ihr entferne, müsse ihm „die Überzeugung bleiben, dass es nur geschah, um sie noch besser wiederzugeben“.³⁰¹ Die „*expression*“ des Malers, des Motivs und der Bildmittel war für Matisse wichtig, aber auch die Erzeugung von Harmonie.³⁰² Für ihn war es entscheidend, durch ein ideales Zusammenspiel von Form, Fläche und Farbe zum

²⁹² EWERS-SCHULTZ 2019, S. 89.

²⁹³ PADBERG 2004, S. 11 und S. 15.

²⁹⁴ EWERS-SCHULTZ 2004, S. 46.

²⁹⁵ GRAMMONT 2014, S. 46.

²⁹⁶ GAUTHERIE-KAMPKA 1995, S. 47 und 246.

²⁹⁷ EWERS-SCHULTZ 2019, S. 95 und KROPMANN 2019, S. 71.

²⁹⁸ PADBERG 2004, S. 14.

²⁹⁹ WEIKOP 2019.

³⁰⁰ Zu diesem Text siehe EWERS-SCHULTZ 2004.

³⁰¹ MATISSE 1909 (1908), S. 345.

³⁰² EWERS-SCHULTZ 2019, S. 90.

Wesentlichen, zur Synthese, vorzudringen: *„Hinter dieser Folge von Momenten, die die flüchtige Existenz von Wesen und Dingen bildet und ihnen wechselnde Erscheinungsformen verleiht, kann man einen wahreren, wesentlicheren Charakter aufsuchen, an den der Künstler sich halten wird, um eine dauerhaftere Interpretation der Wirklichkeit zu geben.“*³⁰³ Diese Suche nach dem Wesen über den Ausdruck der Form wurde für viele deutsche Expressionisten und auch für Werner Heuser bedeutsam. Über die „Notizen eines Malers“ schrieb Claudine Grammont: *„Mit ihrer Verbreitung wurde der Grundstein für eine Theorie des Ausdrucks gelegt, in der Fauvismus und Expressionismus zusammenfanden, bevor sie durch nationalistische und identitätsstiftende Forderungen vereinnahmt wurden.“*³⁰⁴ Der Begriff „Expressionismus“ war bis zum Ersten Weltkrieg noch nicht (deutsch-)national geprägt, sondern bezeichnete ganz allgemein eine zeitgenössische Kunstrichtung, die auch mit „Ausdruckskunst“ übersetzt wurde.³⁰⁵

In der Düsseldorfer Sonderbund-Ausstellung des Jahres 1910 wurde ein Bild von Henri Matisse aus dem Besitz des Museum Folkwang in Hagen präsentiert, „Badende mit einer Schildkröte“ (Abb. 56). Es gilt heute als Schlüsselwerk der Abstraktion bei Matisse.³⁰⁶ Zu sehen sind drei nackte Badende, die um eine kleine Schildkröte gruppiert sind. Den Bildhintergrund bilden ein grüner (Wiese), ein blauer (Meer) und ein türkiser Steifen (Himmel). Auf weitere Details und selbst auf die Perspektive wurde weitestgehend verzichtet. Die rechte Figur, die auf dem Boden sitzt, wird entweder von oben gezeigt oder ihre Sitzgelegenheit wurde schlicht und einfach nicht dargestellt. Dieses Gemälde veranschaulicht Matisse’ Streben nach Reduktion auf das Wesentliche: *„Der Ausdruck steckt für mich nicht etwa in der Leidenschaft, die auf einem Gesicht losbricht oder sich durch eine heftige Bewegung kundgibt. Er ist vielmehr in der ganzen Anordnung meines Bildes: der Raum, den die Körper einnehmen, die leeren Partien um sie, die Proportionen: dies alles hat seinen Teil daran. [...] Alles was keinen Nutzen für das Gemälde hat, ist eben dadurch schädlich. Ein Werk umschliesst eine Gesamtharmonie: jedes überflüssige Detail würde im Geiste des Beschauers den Platz einnehmen, den ein andres, ein wesentliches Detail einnehmen sollte.“*³⁰⁷ Die räumliche Reduktion zugunsten des Ausdrucks, der Hans von Marées bereits früher große Bedeutung beigemessen hatte, wurde von Matisse noch einen Schritt weitergeführt. Sein Verhältnis zur Wirklichkeitsnähe der Malerei war ungezwungen. Die Konzentration auf wenige, ideal in Beziehung zueinander gesetzte Bildelemente und

³⁰³ MATISSE 1909 (1908), S. 340.

³⁰⁴ GRAMMONT 2014, S. 55.

³⁰⁵ Ebd., S. 45. Grammont nennt als Wende zu einer nationalen Deutung das Jahr 1912. EWERS-SCHULTZ 1996, S. 266f., nennt das Jahr 1914.

³⁰⁶ KELLY 2019, S. 83.

³⁰⁷ MATISSE 1909 (1908), S. 339.

Bewegungsmotive schafft die Nähe Werner Heusers zu Matisse (vgl. Abb. 56 und Abb. 57).³⁰⁸ Heusers eigene Malweise wurde, ebenso wie jene von Matisse, gelegentlich als „dekorativ“ beschrieben.³⁰⁹ Matisse selbst verwendete den Ausdruck „dekorativ“ positiv besetzt und, in Folge der Auseinandersetzung mit islamischer Kunst, synonym für die Ausdruckskunst, für die gilt: *„Die Dekoration spricht nicht durch die Darstellung einzelner Figuren oder Gegenstände – zum Ausdruck der Freude werden nicht freudige Gesichter dargestellt, sondern das ganze Werk drückt Freude aus. Somit stellt die Dekoration den geistigen Gehalt nicht dar, sondern weist auf ihn hin.“*³¹⁰ Dieser ganzheitliche Ausdrucksgedanke darf auch für Werner Heuser vorausgesetzt werden.

2.4.3 Kubismus und Picasso

Als Werner Heuser in Paris ankam, bewegte aufsehenerregende aktuelle Kunst die Gemüter. 1911 war das Jahr der raschen Verbreitung des Kubismus im öffentlichen Bewusstsein, er erfasste die Kunstwelt nun in einer „*breit angelegte[n] Bewegung*“.³¹¹ Es gab in diesem Jahr viele Gelegenheiten, in Paris kubistische Kunst zu sehen. Ob Heuser zum Salon des Indépendants, der vom 21. April bis 13. Juni 1911 stattfand, bereits in der Stadt war, ist unklar, doch vermutlich bekam er die öffentliche Aufmerksamkeit mit, die der Kubismus erhielt. Sie wurde im Herbst durch die Präsentation im Salon d’Automne noch verstärkt.³¹² In zwei Sälen des Grand Palais hingen ab Oktober unter anderem Werke von Fernand Léger, Albert Gleizes, Henri Le Fauconnier oder Jean Metzinger. Viele dieser Künstler trafen sich ab 1911 regelmäßig unter dem Namen Groupe de Puteaux bei der Familie Duchamp, also Marcel Duchamp, Jacques Villon und Raymond Duchamp-Villon. Mit ihnen war auch Werner Heusers Bekannter Friedrich Wield befreundet.³¹³ Es ist kaum denkbar, dass Heuser diese Künstler nicht wahrnahm. Im Jahr darauf, im Oktober 1912, präsentierten sie sich erstmals als La Section d’Or in der Pariser Galerie La Boétie, und Albert Gleizes und Jean Metzinger publizierten 1912 die erste programmatische Schrift zum Kubismus, „Du ‚cubisme‘“.

³⁰⁸ In seiner Lehrtätigkeit galt Werner Heuser als besonders sensibel für Details der Komposition: *„Heusers bevorzugter Mittelpunkt jeder Landschaft war damals die mit farbigen Plakaten beklebte ‚Litfaßsäule‘. ‚Und wohin würden Sie die Litfaßsäule setzen?‘ war die pädagogische Frage zu Beginn jeder Komposition“*, berichtete Hedi Petzet über Werner Heuser, den Lehrer ihres Bruders Alfred Dupré, siehe AUSST.-KAT. DÜSSELDORF 1966, o. S.

³⁰⁹ SCHEFFLER 1922, S. 361: *„Proben einer geistreichen Malerei sieht man von Bernhard Hasler, ein gobelin-artiges Bild von Werner Heuser ist dekorativ interessant“*. Siehe auch STRAUS-ERNST 1929.

³¹⁰ DILLMANN 2006, S. 32.

³¹¹ WEISSWEILER 2009, S. 86.

³¹² Er fand vom 1. Oktober bis 8. November 1911 statt. Auch Heinrich Nauen zeigte hier ein Bild.

³¹³ GAUTHERIE-KAMPKA 1995, S. 198.

In der Galerie von Daniel-Henry Kahnweiler und bei Ambroise Vollard indes waren Pablo Picasso und Georges Braque zu sehen, die den Salonausstellungen fernblieben: „*Conditio sine qua non ihres Vertrags [mit Kahnweiler] ist, daß sie sich nicht an den Ausstellungen der Pariser Salons beteiligen, also dem Salon des Indépendants im Frühjahr und dem Salon d’Automne im Herbst jeden Jahres. Da sich die Werbung der Galerie Kahnweiler nur auf Mundpropaganda stützt, sind Picasso und Braque in Paris um 1911 weitaus unbekannter als die ‚Salonkubisten‘, deren Vertreter am Montparnasse wohnten und ihre Arbeiten in den Pariser Salons ausstellten.*“³¹⁴ Die „Salonkubisten“ wurden trotz oder gerade wegen ihrer Popularität von einigen Kritikern, Händlern und Sammlern abgelehnt. Unter anderem Alfred Flechtheim tat sie als qualitätslose Mitläufer ab und gab stets Picasso und Braque den Vorzug.³¹⁵ Darin stimmte er mit seinem Pariser Mentor Daniel-Henry Kahnweiler überein, der schließlich 1920 in seiner Schrift „Der Weg zum Kubismus“ fast nur von Picasso, Braque sowie Fernand Léger sprach und darüber hinaus nur Futurismus und Abstraktion als logische Folgen des Kubismus gelten ließ.³¹⁶

In späteren Zeitungsartikeln, die auf persönlichen Gesprächen basieren müssen, wird von einer Begegnung Werner Heusers mit Pablo Picasso berichtet.³¹⁷ Dies kann, wie dort zu lesen ist, im Café du Dôme geschehen sein,³¹⁸ aber auch vermittelt durch Sammler, die den Künstler kannten. Darunter war Wilhelm Uhde, der zentral zum Dôme-Kreis zählte und bereits früh Arbeiten von Picasso und Braque besaß.³¹⁹ Durch ihn bekamen viele Dômiers Zugang zu Picasso-Arbeiten sowie zu Künstlern des Bateau Lavoir, wo Picasso zwischen 1904 und 1909 lebte und arbeitete.³²⁰ Auch die Geschwister Leo und Gertrude Stein, ebenfalls Picasso-Sammler, besuchten gelegentlich das Café du Dôme.³²¹ Und bald reihte sich auch Alfred Flechtheim in den Reihen der deutschen Sammler des Künstlers ein. 1911 besaß er nach eigenen Aussagen bereits etwa zehn Arbeiten von Picasso.³²²

1911, zum Zeitpunkt eines möglichen Zusammentreffens mit Werner Heuser, malte Pablo Picasso Bilder in erdigen Tönen, die später unter den Begriff des „Analytischen Kubismus“

³¹⁴ WEISSWEILER 2009, S. 86.

³¹⁵ WIESE 1987, S. 50f.

³¹⁶ KAHNWEILER 1920.

³¹⁷ Anonym, „Die Enkelin Alfred Rethels. Mira Heuser zum 80. Geburtstag“, in: Düsseldorfer Stadtpost, Nr. 62, 13. März 1964; Anna Klapheck, „Ein reiches Malerleben. Glückwunsch für Werner Heuser“, in: Rheinische Post, 10. November 1960.

³¹⁸ Daniel-Henry Kahnweiler hatte Kontakt zum Dôme-Kreis, siehe GAUTHERIE-KAMPKA 1995, S. 313.

³¹⁹ EWERS-SCHULTZ 1996, S. 221; FITZGERALD 2012, S. 122.

³²⁰ GAUTHERIE-KAMPKA 1995, S. 315.

³²¹ GRAMMONT 2014, S. 50.

³²² FITZGERALD 2012, S. 125.

gefasst wurden und aufgrund ihrer Radikalität von einigen frühen Picasso-Sammlern abgelehnt wurden.³²³ In diese Richtung zielte Werner Heuser in den heute bekannten Bildern nicht, er gab nur in wenigen Beispielen Raumlogik auf. Allerdings entstanden in den 1910er-Jahren Arbeiten, welche die Kenntnis der kantig-kristallinen Formensprache der Kubisten – ob nun der „Salonkubisten“ oder Picassos, erscheint bei einer so oberflächlichen Rezeption gleichgültig – nahelegen. Dazu zählt das bereits genannte Figurenbild aus Cap Ferret (Abb. 58). Es erinnert nicht nur an Cézanne, sondern auch an eine handzahme Version von Picassos „Drei Figuren unter einem Baum“ aus der Zeit um 1907, das ehemals im Besitz des in der Schweiz ansässigen Kunstsammlers Gottlieb Friedrich Reber war und Heuser, vermittelt über dessen Händler Alfred Flechtheim, bekannt gewesen sein kann (Abb. 59). Wenngleich Heuser seine Figuren nicht zergliederte, gehen die vereinfachten Formen in seinem Bild zumindest einen Schritt in diese Richtung. Bei seinen schematischen Gesichtern scheint er sich lose an Bildern von Picasso orientiert zu haben, bei denen die Nase als eigenständige geometrische Konstruktion aus dem Gesicht heraussticht. Diese Darstellungsart taucht in Heusers Bildern spätestens ab 1912 und bis mindestens 1932 auf. Ein Beispiel ist das Gemälde „Die Öde der Stadt“, das bis 1922 entstanden sein muss (Abb. 60). Hier zeigt die rechte Figur eine große Ähnlichkeit mit der rechten Figur in Picassos „Drei Figuren unter einem Baum“.³²⁴

Auch Heusers Titelbild für die Zeitschrift des Düsseldorfer Schauspielhauses „Masken“, das im Jahr 1915 verwendet wurde, ist im weiten Kontext des Kubismus zu verorten (Abb. 61). Es zeigt links und rechts die weinende und lachende Maske der Tragödie und der Komödie. In der Mitte steht eine gesichtslose Figur vermutlich auf einer Bühne. Die überzeichnete Gestik und der scharfkantige Faltenwurf ergeben den Eindruck des Anorganischen und der Zersplitterung. In der spitz zulaufenden Komposition der Masken erinnert das Bild an Gemälde von George Braques und Pablo Picasso aus der Zeit um 1910.

Neben den neuartigen kubistischen Formen dürfte Werner Heuser auch Picassos Frühwerk interessiert haben. Dass ihn melancholische Figuren vor äußerst reduziertem Hintergrund bereits Anfang der 1910er-Jahre beschäftigten, zeigt das Gemälde „Ballett“, das vermutlich in Paris entstand und in der Sonderbund-Ausstellung 1912 in Köln gezeigt wurde (Abb. 62). Es lässt allerdings nicht nur den Gedanken an Picasso zu, sondern auch an viele andere

³²³ Ebd., S. 126.

³²⁴ Ein weiteres Gemälde Picassos zeigt nur einen Kopf mit geschlossenen Augen, ähnlich wie diese rechte Figur: Pablo Picasso, Frauenkopf, Anfang 1908, Öl auf Leinwand, 73,6 x 60,6 cm, Museum of Modern Art, New York, Florence May Schoenborn Bequest. Das Gemälde wurde 1920 aus Düsseldorfer Privatbesitz in Krefeld ausgestellt, könnte Werner Heuser also bekannt gewesen sein.

französische und deutsche Künstler, die in dieser Zeit im Gespräch waren. Die zarte Ballerina im demi-plié auf der Mittelachse wird links von einem maskierten Harlekin mit typischem Flickenkostüm umtanzt, rechts von einem Pierrot oder Pagliaccio in dunkler Halskrause mit den für ihn charakteristischen überlangen Ärmeln. Beide Figuren stammen aus der italienischen Commedia dell'Arte, die in der französischen Kunst schon früh motivisch aufgegriffen wurde. Antoine Watteaus „Gilles“ von ca. 1718/19 ist unter den früheren Beispielen wohl das bekannteste (Abb. 131). 1888 malte Paul Cézanne „Pierrot und Harlekin“.³²⁵ In Picassos an Harlekin- und Gauklerfiguren reichem Œuvre spielte das Motiv vor allem um 1905/06 eine Rolle, aber er griff es auch später immer wieder auf. Ab 1909 interessierte sich auch der damals in Paris lebende Karl Hofer für diese Figuren. Für ihn wie auch für Werner Heuser, der gerade aus Italien nach Frankreich gekommen war, boten sich die Motive schon aus biografischen Gründen an, handelte es sich doch um einen Kulturimport aus Italien. Der Harlekin ist eine schelmische Figur, die zwischen verschiedenen narrativen Ebenen springt und ihre Fäden zieht. Pagliaccio ist in der Commedia dell'Arte meist tollpatschig und feige, wohingegen die französische Adaption als Pierrot um 1900 romantische, träumerische Züge annahm. Die Figuren der Commedia dell'Arte wurden auch in Ballettchoreografien, sogenannte Harlekinaden, des 19. und frühen 20. Jahrhunderts übernommen. 1885 entstand das Ballett „Die Zwillinge von Bergamo“ von Charles Nutter, das als Grundlage für Edgar Degas' „Harlekin und Colombina“ aus der Zeit um 1886 gilt.³²⁶ Seither wurde Colombina häufig als Balletttänzerin dargestellt,³²⁷ so bei Picasso um 1900.³²⁸ Interessanterweise beschäftigte August Macke im selben Jahr, 1912, ein ähnliches Motiv wie Heuser. „Russisches Ballett 1“ (Abb. 63) zeigt eine Bühnensituation mit Zuschauern.³²⁹ Auf der Bühne umwirbt Harlekin Colombina, während Pierrot abseitssteht. Macke sah das auf Musik von Robert Schumann basierende Ballett von Michel Fokine „Carnaval“ bei einem Gastspiel der Ballets Russes im Oktober 1912 in Köln,³³⁰ nach Schließung der Sonderbund-Ausstellung. Heusers Gemälde, das dort ja präsentiert worden war, muss früher entstanden sein. Möglicherweise sah er das Ballett bereits 1910 oder 1911 in

³²⁵ Paul Cézanne, Pierrot und Harlekin, 1888, Öl auf Leinwand, 102 x 81 cm, Staatliches Puschkin-Museum für Bildende Künste, Moskau.

³²⁶ Edgar Degas, Harlekin und Colombine, um 1886, Pastell auf Papier, 42,8 x 42,8 cm, Belvedere, Wien.

³²⁷ Für eine frühe Colombina zwischen Pierrot und Harlekin siehe z. B. den Farbholzschnitt „Le clair de la lune, de l'ami Pierrot“, Metz, um 1840.

³²⁸ Pablo Picasso, Pierrot und Colombina, 1900, Öl auf Leinwand, 38 x 46 cm, Privatbesitz.

³²⁹ Macke zeigte Harlekin, Pierrot, Colombina und ähnliche Figuren in zahlreichen Zeichnungen, Gemälden und Skulpturen, siehe AUSST.-KAT. BONN 1997. Zu Mackes Beschäftigung mit den Ballets Russes siehe hier DERING 1997, S. 29ff. Sein vermutlich im Krieg zerstörtes Bild „Russisches Ballett II“ ist kubistischer aufgefasst, aber aus ähnlicher Zuschauerperspektive (Abb. in: ebd., S. 31). Im Folgejahr zeigte August Macke in einer Variante des Motivs die Figuren nahansichtig, deutete aber anders als Heuser zahlreiche Details aus dem Umraum an (Pierrot mit Tänzerpaar, 1913, Öl auf Leinwand, Privatbesitz, siehe ebd., S. 64).

³³⁰ SCHLICHT 1997, S. 105.

Paris.³³¹ Günter Busch wies in seiner Werkmonografie zu Mackes Gemälde auf Heusers „Ballett“ hin, seiner Auffassung nach eine „*expressionistisch verzerrte Cézanne-Adaptation eines in Paris lebenden, heute vergessenen Malers Werner Heuser, die Macke eher zu künstlerischem Widerspruch herausgefordert haben wird*“.³³² Wenngleich das Gemälde von einer Schwarzweißfotografie ausgehend kaum zu beurteilen ist, stimmt es, dass die Bildauffassungen Mackes und Heusers sich wesentlich unterscheiden. Anders als Macke konzentrierte sich Heuser auf die Protagonisten, ähnlich, wie es Max Pechstein in seinem „Russischen Ballett“ von 1909 getan hatte (Abb. 64). Der Blick ist bei Heuser nicht jener eines entfernt sitzenden Zuschauers, sondern nahansichtig und damit zugleich den Kontext zugunsten des menschlichen Ausdrucks abstrahierend. Colombina ist in einer beinahe achsensymmetrischen Körperhaltung gezeigt, welche keine Bevorzugung eines Anwärters ablesen lässt, im Gegenteil: sie wehrt kokettierend ab und verrät zugleich Unwohlsein und Verletzlichkeit. Harlekin und Pierrot treten links und rechts, dunkel und hell, als gegensätzliches, melancholisches und heiteres, Prinzip auf.³³³ Anders als Mackes Motiv, das die Stimmung eines Theatererlebnisses vermittelt, ist es eine psychologisierende Darstellung. Sie behandelt zugleich Themen, die in den kommenden Jahrzehnten für Heuser wichtig blieben – Bühne, Maske und Melancholie. „Ballett“ kann so in verschiedener Hinsicht als frühes Schlüsselwerk gelten. Es zeigt, nicht ohne Hinweis auf die römische Zeit, die starken in Frankreich erhaltenen Eindrücke. Gleichzeitig verdeutlicht das Bild auch ohne Kenntnis der Farbbehandlung das Interesse am emotionalen Ausdruck durch die Gestik der menschlichen Figur.

2.5 Berlin

1913 zog Werner Heuser mit seiner Familie nach Berlin. Die Idee dazu könnte durch Karl Hofer, der im selben Jahr dorthin zog, oder durch andere Kontakte in Paris entstanden sein, etwa zu Otto Feldmann, der im Herbst 1913 in der Lennéstraße eine Dependance seiner Kölner Galerie eröffnete. Ursprünglich hatte die Familie Heuser das Ziel, sich permanent in Berlin niederzulassen, allerdings gefiel es ihr dort nicht sonderlich, sodass der Aufenthalt nur einige (Winter)monate gedauert haben dürfte.³³⁴ 1914 kehrte die Familie bis zum Kriegsausbruch wieder nach Rom zurück. Das Leben in Berlin war Werner Heuser zu hektisch, wie mehrere Verse

³³¹ Uraufgeführt von Sergej Diaghilevs Ballets Russes im Theater des Westens in Berlin am 20. Mai 1910, danach auch in Paris (Théâtre national de l'Opéra, 4. Juni 1910; Théâtre du Châtelet, 6. Juni 1911 und 20. bis 25. Mai 1912). Im Dezember 1911 wurden im Théâtre de l'Opéra zudem in drei „Galas de Ballets Russes“ aufgeführt, die auch „Carnaval“ beinhalteten. Die Programmhefte sind in der Bibliothèque Nationale de France erhalten.

³³² BUSCH 1966, S. 17.

³³³ Ebd., S. 24.

³³⁴ Paul Clemen schrieb 1941 von einem Berliner Winter (siehe CLEMEN 1941, S. 256).

in seiner gereimten „Lebensgeschichte“ bezeugen.³³⁵ Der ursprüngliche Plan führte jedoch dazu, dass er sich intensiv um seine Platzierung im komplexen Gefüge der Kulturstadt bemühte.

Bei der Berliner Herbstausstellung 1913 zeigte Werner Heuser seine Gemälde „Kreuzigung“ und „Der Cardinal“.³³⁶ Außer ihm waren 15 weitere Künstler aus dem Dôme-Kreis vertreten. Alfred Flechtheim ließ zwei Bilder von Picasso.³³⁷ Mit dieser Ausstellung, veranstaltet von Abtrünnigen der Berliner Sezession, geriet Heuser unmittelbar in die tagesaktuellen Streitigkeiten der Berliner Künstlerinnen und Künstler, die sein negatives Bild von Berlin gefördert haben mögen. Der Kunsthistoriker Curt Glaser umschrieb diese so: *„Die jüngere Künstlerschaft Berlins befindet sich seit der Spaltung der Secession in einem Zustande der Anarchie. Ihr König grollt, und auch sein Großvezier schützt Amtsmüdigkeit vor. Der Rest der alten Secession legt in der Öffentlichkeit bisher nur durch abgewiesene Klagen Zeugnis von seiner Existenz ab.“*³³⁸

Bereits 1910 hatte sich die Neue Secession von der Berliner Secession abgespalten. Der neuerliche Streit des Jahres 1913 bewegte sich im Wesentlichen um den langjährigen Präsidenten Max Liebermann sowie den Kunsthändler Paul Cassirer, der im Vorstand der Berliner Secession nach dem Schlaganfall des kurzzeitigen Präsidenten Lovis Corinth Ende 1911 verstärkt tätig wurde. Im Dezember 1912 wurde Cassirer zum ersten Vorsitzenden gewählt. Sein Erneuerungskurs und seine unerbittlichen Urteile, die in Ausjurierungen resultierten, waren vielen ein Dorn im Auge. Kritisiert wurde vor allem seine Verquickung der Vereinsarbeit mit eigenen Geschäftsinteressen. Über die Sommer-Ausstellung 1913 kam es zur Spaltung, die das Ende der Berliner Secession bedeutete. Die traditionelle Herbstausstellung wurde so nur durch eine Art Interimsorganisation realisierbar. Die bereits genannte Schau wurde durch ehemalige Secessionsmitglieder im Ausstellungshaus am Kurfürstendamm – dem ehemaligen Ausstellungsgebäude der Secession – veranstaltet. Erst nach der Eröffnung wurde die Freie Secession gegründet. Bei deren erster Ausstellung von April bis September 1914 war Werner Heuser ebenfalls vertreten, obwohl er schon nach Rom gezogen war.³³⁹ Zu den Gründungsmitgliedern der Freien Secession gehörte unter anderem Otto Hettner, der ein Onkel zweiten Grades von

³³⁵ HEUSER 1963, S. 24. Ein Gedicht dürfte sich ebenfalls auf Berlin beziehen, die erste Strophe lautet: *„Ich möchte nie in eine Stadt mehr ziehn, / wo Menschen im gehetzten Dauerlauf / mit Bus und Bahn die Strassen ab und auf / gleich Schatten sich begegnen und sich fliehn.“*, undatiert, Nachlass Werner Heuser.

³³⁶ Möglicherweise identisch mit seiner „Kreuzigung“ von 1912 (G 1912-20) und „Cardinal Rampolla in der Peterskirche“ (G 1913-4).

³³⁷ GAUTHERIE-KAMPKA 1995, S. 211.

³³⁸ GLASER 1913/14, S. 179.

³³⁹ Er zeigte dort einen nicht erhaltenen „Bananenesser“ (G 1913-6) und eine „Komposition“ (G 1914-3). An den Folgeausstellungen nahm er jedoch nicht teil. 1921 stellte er bei der „Großen Berliner Kunstausstellung“ noch einmal als Mitglied der Freien Secession aus. Im Folgejahr war er bei der „Großen Berliner Kunstausstellung“ jedoch nicht als Mitglied, sondern als Gast der Akademie vertreten, siehe: „Düsseldorfsches“, in: Der Querschnitt, Sommerheft 1922, S. 129–12, hier S. 130.

Werner Heusers Frau Mira war.³⁴⁰ Walter Bondy, ein zentrales Mitglied des Dôme-Kreises, war im Vorstand vertreten. Heuser hatte also auch persönliche Anknüpfungspunkte, die Netzwerke überschritten sich. Bei der Freien Secessio handelte es sich, lokalgeschichtlich betrachtet, um eine „Gruppe von unzufriedenen Aktivisten um Max Beckmann, Waldemar Rösler, Ludwig Meidner und Wilhelm Lehmbruck, die sich jedoch nicht gegen Liebermann stellten [wie viele, die sich von der Berliner Sezession distanzieren] und auch nicht mit Nolde, Tappert und Pechstein [von der Liebermann ablehnenden „Neuen Secessio“] auftreten wollten.“³⁴¹ Man wählte Liebermann zum Ehrenpräsidenten und Cassirer zum Ehrenmitglied.³⁴² Vielen erschien die Freie Secessio daher als bloße Fortführung der Berliner Secessio.³⁴³ So lässt sich auch in der Freien Secessio eine Schnittmenge mit Cassirers Künstlerkreis erkennen. Während des Krieges, 1916, stellte auch Werner Heuser in dessen Galerie aus.³⁴⁴ Zu den Exponaten, die in dem begleitenden Faltblatt leider nicht reproduziert wurden, zählten Stilleben, Entwürfe und Skizzen, aber auch komplexer klingende Titel wie „Erscheinung“ und „Klage“. Woher diese Arbeiten mitten im Krieg stammten, ist unklar. Es ist denkbar, dass es sich um die Arbeiten handelte, die 1915 unter anderem Titel im Frankfurter Kunstsalon Schames ausgestellt worden waren. Möglich ist auch, dass Heuser bei seinem Weggang aus Berlin Arbeiten als Kommissionsware bei Cassirer beließ. Er selbst befand sich 1916 ebenso wie Alfred Flechtheim, der zwischenzeitlich sein Händler geworden war, im Kriegsdienst. Cassirer hingegen war Anfang 1916 aus dem Wehrdienst entlassen worden und widmete sich wieder seinen vielfältigen Tätigkeiten.³⁴⁵

Paul Cassirer pflegte enge Kontakte ins Rheinland.³⁴⁶ Ab 1913 war er künstlerischer Leiter des Kölnischen Kunstvereins. Dort wurde Anfang 1914 die erste Station einer Wanderausstellung der Kölner Künstlervereinigung gezeigt, zu der Werner Heuser als Gründungsmitglied zählte. Cassirer hatte im Rheinland außerdem Einfluss als wichtiges Vorbild für Alfred Flechtheim, der etwa parallel zur Herbstausstellung 1913 auf dessen Ermutigung hin seine Düsseldorfer Galerie eröffnete. Flechtheim führte Werner Heuser von Anfang an im Programm. Auch mit Flechtheims späterem Portfolio überschneidet sich die Mitgliederliste der Freien Secessio: Dort

³⁴⁰ Hettner wurde 1914 fester Mitarbeiter der von Paul Cassirer gegründeten Zeitschrift „Kriegszeit“, siehe CASPERS 1989, S. 125.

³⁴¹ SCHUBERT 2010, S. 127.

³⁴² Ebd., S. 129. Liebermann weigerte sich jedoch, bei der Herbstausstellung 1913 mit der Gruppe auszustellen, siehe MATELOWSKI 2017, S. 94.

³⁴³ ZOEGE VON MANTEUFFEL 1913/14, S. 465. Siehe auch MATELOWSKI 2017, S. 93.

³⁴⁴ Danke an das Paul Cassirer Archiv & Walter Feilchenfeldt Archiv (Petra Cordioli) für die freundliche Auskunft und Zusendung des Faltblatts vom 2. Mai 2019.

³⁴⁵ Die Galerie war auch während seiner Abwesenheit geöffnet geblieben und hatte Ausstellungen veranstaltet, siehe CASPERS 1989, S. 20.

³⁴⁶ HÜLSEN-ESCH 2012, S. 140.

waren zum Beispiel Ernesto de Fiori, Karl Hofer und Heinrich Kolbe vertreten, im Vorstand saßen mit Walter Bondy und Wilhelm Lehmbruck zwei Dômiers. Derart enge Netzwerke um einzelne, relativ mächtige Persönlichkeiten wurden bereits in der Zeit als solche wahrgenommen und, wo man sich ausgegrenzt fühlte, Antipathien hegte oder antisemitisch dachte – Cassirer war ebenso wie Flechtheim Jude –, kommentiert. Dann war von der „*Cassirer-Clique*“ die Rede.³⁴⁷

Neben den Ausstellungen dieser Gruppe gab es im Herbst 1913 ein besonders herausstechendes Ereignis. Der „Erste deutsche Herbstsalon“ wurde in Herwarth Waldens Galerie *Der Sturm* ausgerichtet.³⁴⁸ In dieser wichtigen und ungleich neuartigeren, in der zeitgenössischen Kritik kontrovers aufgenommenen Ausstellung wurden unter anderem die italienischen Futuristen das zweite Mal in Deutschland präsentiert und osteuropäische und französische Künstlerinnen und Künstler ebenso gezeigt wie der Kreis des Blauen Reiter und des Rheinischen Expressionismus.³⁴⁹ Die Ausstellung ist zu verstehen als Reaktion auf die Sonderbund-Ausstellung des Vorjahres, die mit Flechtheim und Cassirer assoziiert war. Auch Walden wollte einen repräsentativen Überblick über aktuelle Kunst geben und stellte gezielt einige Künstler aus, die in Köln nicht gut repräsentiert waren. Die *Sturm*-Schau fand parallel zur Herbstausstellung der ehemaligen Secessionsmitglieder statt und stand in einem klaren Konkurrenzverhältnis. Heusers Verbindung mit dem Kreis Flechtheim-Cassirer wird eine Beteiligung am Herbstsalon – falls überhaupt Interesse bestanden hätte – fast unmöglich gemacht haben. Cassirer hatte Walden zunächst unterstützt, bald arbeiteten sie jedoch gegeneinander. Flechtheim zog seine Leihgaben für den Herbstsalon zurück, ebenso stellte sein Protegé Heinrich Nauen nicht dort aus.³⁵⁰ Mit dem Publizisten Paul Westheim, der Flechtheim und Cassirer nahestand, verband Walden in dieser Zeit eine mit öffentlicher Polemik ausgetragene Gegnerschaft.³⁵¹ Erst nach dem Krieg berichtete Westheim in seiner Zeitschrift „*Das Kunstblatt*“ positiv über die Unternehmungen Waldens.³⁵²

Wenige Monate, nachdem Walden in Berlin auf die Ausstellung des zwischenzeitlich aufgelösten Sonderbundes reagiert hatte, wurde im Rheinland die Gründung des sogenannten

³⁴⁷ Siehe z. B. ein Schreiben von Ernst Ludwig Kirchner an Fritz Meyer-Schönbrunn vom 19. September 1915, reproduziert in: KIRCHNER 2010 (1901–1923), S. 112.

³⁴⁸ Die Ausstellung war zu sehen vom 20. September bis 1. Dezember 1913. Zu den beiden Ausstellungen siehe HÜNEKE 1998. Zum „Ersten deutschen Herbstsalon“ siehe BIRTHÄLMER 2012.

³⁴⁹ Zu *Der Sturm* siehe AUSST.-KAT. WUPPERTAL 2012.

³⁵⁰ Zu Walden als Gegenspieler Flechtheims siehe TIEDEMANN 2013, S. 184. Flechtheim arbeitete jedoch später mit den geschiedenen Frauen Waldens. Else Lasker-Schüler und Nell Roslund, und lobte die Arbeit von Waldens „*Sturm*“ in seinen Publikationen.

³⁵¹ WINDHÖFEL 1995, S. 87ff.

³⁵² Ebd., S. 102f.

Düsseldorfer Künstlerbundes verkündet.³⁵³ Die Mitglieder dieser heute unbekanntem Vereinigung waren fast alle 1912 in der Kölner Sonderbund-Ausstellung vertreten gewesen, bei der Flechtheim im Vorstand und Cassirer im Arbeitsausschuss vertreten waren (Max Liebermann, der Ehrenpräsident der Freien Secession, war eines der beiden Ehrenmitglieder). In den Folgejahren stellten sie alle bei Alfred Flechtheim aus und waren, mit Ausnahme des verstorbenen Ernst Isselemann und des Schweizer Hermann Haller, 1919 sämtlich in der ersten Ausstellung des Jungen Rheinland vertreten. Wenngleich von der Gruppierung derzeit nur Namen bekannt sind, wird hier eine klare Kontinuität deutlich.

Mitte 1914, Werner Heuser war schon wieder in Rom, wurden Bilder von ihm in der 7. Ausstellung der Neuen Galerie von Otto Feldmann gezeigt, die „Rheinische Expressionisten“ betitelt war.³⁵⁴ 1913 hatte er bereits in der Kölner Galerie Feldmanns ausgestellt. Der Kontakt dürfte über den Zirkel des „Dôme“ zustande gekommen sein, möglicherweise aber auch direkt über Alfred Flechtheim und Paul Cassirer.³⁵⁵ Der Begriff „Rheinischer Expressionismus“ fasst Künstlerinnen und Künstler, die stilistisch nicht einheitlich arbeiteten und kein klar umrissenes Programm hatten. Er bezeichnet in einem engen Sinn diejenigen, die an der „Ausstellung Rheinischer Expressionisten“ im Bonner Kunstsalon Friedrich Cohen 1913 teilnahmen und sich diesen Namen gaben.³⁵⁶ Otto Feldmann, der selbst Künstler und damals in Köln ansässig war, gehörte diesem Kreis an, was seiner späteren Berliner Ausstellung eine gewisse programmatische Bedeutung verleiht. Es handelt sich dabei allerdings im Wesentlichen um die Übernahme einer Schau rheinischer Expressionisten, die Alfred Flechtheim vom 9. bis 27. Mai 1914 in seiner Düsseldorfer Galerie gezeigt hatte und die dort von dem Mitglied Carlo Mense eingerichtet worden war.³⁵⁷ Offenbar schickte Alfred Flechtheim zusätzliche Exponate nach Berlin. So sind die Bilder Walter Opheys, die in Berlin gezeigt wurden, bei Flechtheim zeitgleich, aber

³⁵³ Rubrik „Kunst, Wissenschaft und Leben“; in: Kölnische Zeitung, Nr. 258, 6. März 1914, Mittagsausgabe. Vorsitzende waren Heinrich Nauen, Walter Ophhey und Alfred Sohn-Rethel, weitere Mitglieder Hermann Haller, Werner Heuser, Ernst Isselemann, Wilhelm Lehmbruck, August und Helmuth Macke, Carlo Mense, Max Schulze-Soelde, Otto und Karli Sohn-Rethel, Otto von Wätjen.

³⁵⁴ Zu Otto Feldmann siehe HEUSINGER VON WALDEGG 1979; LÜTTICHAU 2002; EWERS-SCHULTZ 2014. Siehe auch das Schreiben von Nell Walden an Gabriele Münter und Wassily Kandinsky vom 30. Oktober 1913: „Feldmann ist jetzt hier installiert. Daß er Cassirers Strohmann ist, wissen wir ja.“ (zitiert nach: HÜLSEN-ESCH 2012, S. 140).

³⁵⁶ Diese sind: Heinrich Campendonk, Ernst Moritz Engert, Max Ernst, Otto Feldmann, Franz Seraph Henseler, Franz M. Jansen, Joseph Kölschbach, August Macke, Helmuth Macke, Carlo Mense, Heinrich Nauen, Marie von Malachowski, Olga Oppenheimer, Paul Adolf Seehaus, William Straube und Hans Thuar, siehe HEUSINGER VON WALDEGG 1979, S. 5. Das expressionistische Werk Werner Heusers aus der Zeit vor 1914 ist fast vollständig verschollen. Die wenigen in Reproduktion oder Original erhaltenen Beispiele kommen an verschiedenen Stellen dieser Arbeit zur Sprache. Während in diesem Kapitel Heusers Fremddefinition als Expressionist Thema ist, wird seine expressionistische Kunst erst für die materialreichere Zeit nach 1918 behandelt.

³⁵⁷ Ebd., S. 21.

nicht unter dem Oberbegriff „Rheinische Expressionisten“ zu sehen gewesen, und die neu hinzugekommenen Arbeiten der Düsseldorfer Theo Champion, Ernst Isselmann, Karli Sohn-Rethel und Christian Rohlf's dürften zum weiteren Programm Flechtheims gehört haben.³⁵⁸ Werner Heusers vier Exponate stammen vermutlich alle aus der Ausstellung „Maximilien Luce – Otto Sohn Rethel – Werner Heuser“, die am 8. Mai bei Flechtheim geendet hatte.³⁵⁹ Es liegt aufgrund des Vorgesagten nahe, die Ein- und Ausschlusskriterien in den Ausstellungen von Flechtheim und Feldmann unter dem Vorzeichen einer gewissen Willkür zu betrachten. Möglicherweise war Werner Heuser allein deshalb nicht schon in Flechtheims Ausstellung der „Rheinischen Expressionisten“ vertreten gewesen, da er bereits in der unmittelbar vorausgehenden Schau prominent gezeigt wurde. Genauso erscheint es für einen strengen Gruppenbegriff allzu flexibel, wie bei Feldmann weitere Künstler hinzugefügt werden konnten. Die Rheinischen Expressionisten sind zu diesem Zeitpunkt nicht (mehr) mit einer Künstlervereinigung zu verwechseln, sondern sind eine flexible „Dachmarke“ zu Werbezwecken. Heusers Ausstellungsbeteiligungen in der Berliner Zeit etablierten ihn entsprechend weniger als Rheinischen Expressionisten denn als einen Künstler des Kreises um Cassirer-Feldmann-Flechtheim, eine Verbindung, die nach dem Ersten Weltkrieg weiter verfestigt wurde. Über eine enge Beziehung Werner Heusers zur Kerngruppe der Künstlerinnen und Künstler, die bereits 1913 gemeinsam ausgestellt hatten, ist bis auf Kontakte zu Einzelnen nichts bekannt. Obgleich er einen Teil seiner Jugend im Bonn-Siegburger Raum verbracht hatte, ist es unwahrscheinlich, dass er hier jüngere Künstler wie August Macke kennenlernte. Auch an der Düsseldorfer Kunstakademie studierten sie nicht zeitgleich: Macke war, wie bereits erwähnt, dort erst ab 1904 eingeschrieben, als Heuser nach Dresden wechselte. Einzig zu Franz M. Jansen ist ein Bezug nachweisbar. Zum Jahreswechsel 1913/14, als Heuser in Berlin lebte, gründete sich die „Rheinische Künstlervereinigung Sitz Köln“, die im Januar 1914 in Köln ausstellte. Mitglieder waren Hans Dornbach, Johannes Greferath, Werner Heuser, Franz M. Jansen, Ernst Isselmann und Karli Sohn-Rethel.³⁶⁰ Es handelte sich um einen kleinen Freundes- und Interessenskreis: Isselmann hatte wie Sohn-Rethel und Heuser in Dresden bei Bantzer studiert und auch in Willingshausen gearbeitet. Er starb im Ersten Weltkrieg. In einem Nachruf auf Isselmann von 1916 beschrieb Ernst Gosebruch seine Kunst als „*der noblen Malerei Werner Heusers und der Gebrüder Sohn-Rethel noch am nächsten stehend*“.³⁶¹ Hans Dornbach kann Werner Heuser aus Paris gekannt haben. Jansen und Isselmann waren von Mai bis

³⁵⁸ Einige Arbeiten wurden, im Katalog nachvollziehbar, bereits zuvor bei Flechtheim ausgestellt.

³⁵⁹ Manche Titel wurden nicht wortgenau übernommen.

³⁶⁰ AUSST.-KAT. KÖLN 1914.

³⁶¹ GOSEBRUCH 1916, S. 260.

September Ateliernachbarn und gut befreundet, Jansen machte Isselmann mit Greferath bekannt.³⁶² Die Ausstellung der Rheinischen Künstlervereinigung war als Wanderausstellung mit fast monatlich einer neuen Station von Berlin bis Zürich konzipiert. Zumindest die Station im Kunstsalon Emil Richter in Dresden im Mai kam zustande, der Kriegsausbruch wird aber die meisten anderen Ausstellungen verhindert haben und bedeutete das Ende der Vereinigung.³⁶³

2.6 Krieg und Rückkehr

1913 zog es die Familie Heuser zurück nach Rom. Dort wurde sie nur wenig später, im Juli 1914, vom Kriegsausbruch überrascht. Wie Maurice Sterne berichtete, verließen alle Deutschen innerhalb einer Woche das Land.³⁶⁴ Werner Heuser schrieb in seiner Lebensgeschichte, sie wären gerne geblieben, seien aber von Freunden davon überzeugt worden zu gehen. Werner Heuser war wegen eines Herzleidens wehrdienstuntauglich,³⁶⁵ meldete sich aber noch in München freiwillig beim Roten Kreuz. Er wurde, wie sein baldiger Kriegsfreund Wolfgang Petzet in seinen Memoiren berichtete, zunächst bei einer Verwundetentransportstelle im Oberelsass und dann als Krankenpfleger beim bayerischen Vereinslazarettzug B2³⁶⁶ in Straßburg eingesetzt, wo er Petzet kennenlernte. Wie er zu diesem Zeitpunkt zum Krieg stand, ist nicht bekannt – offenbar sah er eine Verpflichtung zu helfen.³⁶⁷ Wolfgang Petzet schrieb in seinen Erinnerungen anekdotisch vom älteren Freund: Wie er die Soldaten immer wieder zu Essen, Trinken und dem Vergnügen an der vorbeifahrenden Landschaft, zu ästhetischen Genüssen also, anhielt; wie er ständig Pfeife rauchte und dabei das eigens gefertigte verlängerte Mundstück immer wieder abbiss; wie pflichtbewusst und auffallend ordentlich er war, obwohl ihm das Sauberhalten seines Wagens eigentlich keinen Spaß machte, und wie er, trotz gelegentlich melancholischer und sehr selten zorniger Momente, allem Geschehen mit „*drastische[m], trostreiche[m] Humor*“³⁶⁸ begegnete. Insgesamt vermitteln Petzets Beschreibungen den Eindruck, sowohl er als auch Werner Heuser hätten mit ihrem Kriegsschicksal Glück gehabt, und die weiteren Ereignisse bestätigen dies. Nichtsdestoweniger schrieb Heuser von Arbeit, die Tag und Nacht währte und ihn abmagern ließ. Der Alltag in der Kriegsrankenpflege war nicht zu unterschätzen.

³⁶² DELSEIT 2002, S. 411 und 413.

³⁶³ Siehe Ausstellungsliste in Band 2 dieser Arbeit.

³⁶⁴ STERNE 1965, S. 108.

³⁶⁵ PETZET bis 1985, S. 265.

³⁶⁶ Dieser ist wohl identisch mit dem rund 20 Personen fassenden bayerischen Lazarettzug No. 2, der vom Deutschen Museum für das Rote Kreuz ausgestattet worden war und sich durch eine besonders fortschrittliche technische Ausstattung auszeichnete. Er fuhr ab Anfang Februar 1915, siehe HAGMANN 2014.

³⁶⁷ HEUSER 1963, S. 28.

³⁶⁸ PETZET bis 1985, S. 265.

Anders als Max Beckmann, der als Sanitäter unter anderem in Belgien eingesetzt war, scheint Werner Heuser jedoch keinen psychischen Zusammenbruch erlitten zu haben.

Offenbar hatte Werner Heuser bei langen Fahrten im Lazarettzug auch die Möglichkeit, künstlerisch tätig zu sein: „*Während seines Lebens im Lazarettzug konnte Werner natürlich nicht weiter in der gewohnten Weise im großen Format arbeiten; er mußte sich auf den Zeichenblock, auf Tempera und Pastell beschränken. Es entstanden massenweile Kompositionen und Illustrationen zur Bibel, Dante und Faust II. Werner hatte eine Vorliebe für das im 19. Jahrhundert seit Friedrich Theodor Vischers Persiflage verrufene Alterswerk Goethes, die ich, im allgemeinen literarhistorischen Vorurteil befangen, nicht recht begreifen konnte. [...] Ansonsten ergänzte Werner die Anfänge meiner philosophischen Studien mit Laote und meine Lektüre mit Wilde, Baudelaire, ... und mit dem großen französischen Gesellschaftsroman von Stendhal, Balzac, Flaubert (dessen Dichte, gehämmerte, stilistische Arbeitsweise er besonders schätzte) bis Zola.*“³⁶⁹ Petzets und Heusers Gespräche über Malerei und Literatur bestätigen die Auseinandersetzung mit einigen der genannten französischen Künstler sowie Künstlerfreunden, „*etwa angesichts von Reproduktionen der Werke Gauguins, van Goghs, Cézannes, Matisse, Paul [richtig: Rudolf] Levy, Hodler, Munch und Barlach, von Zeichnungen der von ihm besonders geschätzten Bildhauer de Fiori und Edwin Scharff.*“³⁷⁰ Die Verlässlichkeit der Erinnerung sei dahingestellt, ebenso die Frage, zu welchem Zeitpunkt er sich für was interessierte – die Richtung des Interesses wird zumindest ähnlich gewesen sein.

Unter ungeklärten Umständen trug Werner Heuser 1914 eine in einer Teilaufgabe handkolorierte Lithografie zur zweiten Mappe des „Kriegsbilderbogens Münchner Künstler“ des Goltzverlages bei, der er den Titel „Krieg“ gab (Abb. 65).³⁷¹ Sie zeigt neun Personen, Frauen und Männer, in einer neutralen Landschaft, einige liegen am Boden, andere stehen, manche sind nackt, andere bekleidet. Fast alle wenden sich nach rechts, überrascht oder geblendet strecken sie ihre Arme aus. Kompositorisch dominieren Diagonalen. Eine Person bläst die Fanfare, eine andere beginnt, eine Fahne in den Reichsfarben schwarz, weiß und rot zu hissen. Krieg wird als mächtig und überwältigend, aber auch mysteriös dargestellt. Es handelt sich um keine klassische Allegorie des Krieges. Was die Reaktion der Menschen auslöst, der Krieg, bleibt die

³⁶⁹ Ebd., S. 273f.

³⁷⁰ Ebd., S. 274. 1933 bis 1938 war Edwin Scharff, parallel zu Werner Heuser, Professor an der Düsseldorfer Kunstakademie. Möglicherweise fand er sein Interesse für dessen Arbeit erst in dieser Zeit.

³⁷¹ Der Kontakt zu dem Galeristen Hans Goltz wurde fortgesetzt: Nach dem Krieg, im Herbst 1919, stellte Werner Heuser in dessen Münchner Galerie aus. Zum Kriegsbilderbogen des Goltzverlags siehe ERNSTING 2020, S. 33–34.

Leerstelle des Bildes.³⁷² In der Gestik und im Zeichenstil kann man Heusers Rezeption der Kunst der Jahrhundertwende, etwa des knapp 20 Jahre älteren Ludwig von Hofmann, ausmachen.³⁷³ In den 1910er-Jahren wurden Hofmanns Arbeiten expressiver. Auch er beschäftigte sich mit dem Krieg. Beide Künstler versuchen das Kriegserlebnis – in einem Fall den Beginn, im anderen das Ende – durch die überzeichnete Gestik nackter Menschen darzustellen (vgl. Abb. 66).³⁷⁴ Werner Heusers Lithografie ist eine pathetische Verbildlichung, die nicht verherrlicht, aber auch nicht die Grauen des Krieges in den Mittelpunkt stellt.

In einem September, vermutlich des Jahres 1917, wurde Werner Heuser zunächst nach Warschau geschickt und half dann in Riga bei der Organisation des Roten Kreuzes in den sogenannten Ostseeprovinzen. Danach wurde er Etappendelegierter für eine Lazarettabteilung in der späteren Ukraine.³⁷⁵ Hierhin konnte er im Juli 1918 einen dankbaren Wolfgang Petzet als seinen Sekretär nachkommen lassen.³⁷⁶ Petzet beschrieb die künstlerisch nicht unergiebigere Tagesroutine und gab dabei auch einen Einblick in die Erfahrungsspielräume von Künstlern während des Krieges: *„Der Dienst begann [...] so um acht Uhr. Das heißt Werner begann abwechselnd an einer großen Kiewer Phantasielandschaft (leider ging sie auf dem Rücktransport verloren) und einer figuralen Komposition zu malen. (eine richtige Staffelei hatte der fin-dige Gadzewsky beschafft, Farben gab es ohne weiteres zu kaufen). Ein auch nur maßvoll expressiv von der Realität abweichendes Bild war damals eine Sensation, und dauernd kamen Ärzte und Offiziere aus der Kantine, um einen Blick auf das ihnen völlig unverständliche Gemälde zu werfen und nachdenklich die Erklärung des Künstlers zu hören, den sie als eine Art Matador des Kasinos kannten und daher irgendwie ernst nehmen mußten.“*³⁷⁷ Petzet verfasste Heusers Korrespondenz, die sie dann bei der Feldpoststelle ablieferten. Nach dem Mittagessen war der Arbeitstag zu Ende und sie gingen in der Stadt spazieren. Heuser schrieb: *„In Kiew wohnte ich, und meine Leute / verteilten sich bis an's Asowsche Meer, / ich hatte Arbeit, die sogar erfreute, / zwangsläufig reiste ich, je nach Begehr“*.³⁷⁸ Von schrecklichen Erlebnissen – die es sicherlich auch gab – berichtete er nicht detailliert. Im Oktober 1918 führen die Freunde nach Simferopol auf die Krim, wo sie ein Lazarett besuchten und offenbar sehr entspannte Tage

³⁷² KEMP 1992.

³⁷³ IMDAHL 1996, S. 43; HABLIK 2005, S. 32.

³⁷⁴ Ihre Herangehensweise steht auch jener Wilhelm Lehmbrucks nahe, einige Figuren Hoffmanns entsprechen sogar dessen „Gestürztem“ von 1915 (Bronze, 65 x 236 x 66,5 cm, Bayerische Staatsgemäldesammlungen – Sammlung Moderne Kunst in der Pinakothek der Moderne München sowie weitere Versionen).

³⁷⁵ Es handelte sich um die Lazarettabteilung 124 1/2.

³⁷⁶ Siehe dazu neben den Lebenserinnerungen Wolfgang Petzet auch das Schreiben von Werner Heuser an Erich Petzet vom 2. April 1918, BSB, E. Petzetiana IV b.

³⁷⁷ PETZET bis 1985, S. 332.

³⁷⁸ HEUSER 1963, S. 29.

verbrachten. Die komplexen Verhältnisse in Kiew und auf der Krim des Jahres 1918 – dem Gründungsjahr der Ukraine – reflektierte Heuser in seinen Erinnerungen nicht.³⁷⁹ Im November endete der Krieg und es galt, den Rückzug nach Deutschland zu organisieren. Im Januar 1919 erreichten sie Berlin „*wo Aufstand aller gegen alle war*“.³⁸⁰ Werner Heuser gelangte mitten in den sogenannten Spartakusaufstand, die bewaffneten Auseinandersetzungen politischer Interessensgruppen nach dem Sturz der deutschen Monarchie.

³⁷⁹ Nach der russischen Oktoberrevolution 1917 herrschte im Osten eine bolschewistische Regierung. Die Volksvertretung, die „Zentralna Rada“, erklärte im Westen des Landes die Unabhängigkeit und schloss mit Deutschland und Österreich-Ungarn am 9. Februar 1918 den sogenannten Brotfrieden, um gegen Lebensmittellieferungen militärisch unterstützt zu werden. Deutsche Truppen marschierten am 18. Februar 1918 ein. Im April entmachtete die deutsche Militärverwaltung die Rada und setzte Pawlo Skoropadskyi als „Hetman“, also einen hohen Führer ein, was auf dem Lande zu gewaltsamen Aufständen führte. Aus Russland flohen derweil zahlreiche Menschen nach Kiew. Im Herbst gründete sich eine sozialistische Gegenregierung, die zum Kampf aufrief und nach Kiew marschierte, wo sie im Dezember einzog und Anfang 1919 die Ukrainische Sowjetrepublik ausrief. Bereits kurz darauf wurde Kiew von den Bolschewisten eingenommen.

³⁸⁰ HEUSER 1963, S. 29.

3. 1919–1933

3.1 Künstlervereinigungen und Netzwerke

3.1.1 Das Junge Rheinland und die Rheingruppe

Das Wiedersehen der Kriegsfreunde ließ nach der Heimkehr nicht lange auf sich warten. Wolfgang Petzet besuchte die Familie Heuser bereits ein halbes Jahr nach der Rückkehr in Bockum nördlich von Düsseldorf, wo man offenbar über den Sommer Quartier bezogen hatte. Im September verbrachten sie dann noch zwei gemeinsame Wochen in der Stadt. *„Nach dem Mittagessen ging Werner mit mir sogleich in sein Privatatelier: am Wehrhahn 10, fünfter Stock. [...] Professor Heusers Atelier war in diesem Jahr nach dem Krieg so etwas wie ein Nachmittags-Treffpunkt aller, die im traditionsreichen Kunstleben der Stadt zentral waren oder sich so fühlten. Von 3 bis 5 war hier jeden Tag jour fix. Irgendein nettes Mädchen von der Akademie kochte unentwegt Kaffee, der aus Gefäßen aller Art getrunken wurde und der ‚Kump‘ mit Zigaretten-, Zigarren- und Pfeifenresten mußte statt wöchentlich mittags zweimal ausgeleert werden.“*¹ Bei einer Gelegenheit, von der Petzet berichtete, korrigierten Werner Heuser und Karli Sohn-Rethel gegenseitig ihre Figurenkompositionen. Abends ging es mit einigen Kollegen in den Künstlerverein Malkasten, später noch in ein Café oder Weinrestaurant. An anderer Stelle schrieb Petzet bewundernd: *„Hinter Werner öffnete sich ein Kreis, der ebenso Kunst und die Gesellschaft des Düsseldorfer ‚Malkasten‘, wie Theater (Dumont und Lindemann mit dem Ensemble des Düsseldorfer Schauspielhauses) umfaßte und sich auch auf die Leute von Einfluß in Industrie, Militär und Politik erstreckte [...].“*² Bei Petzets nächstem Besuch im März 1921 fanden die nachmittäglichen Treffen nicht mehr im Atelier, sondern im nahegelegenen Café Musch statt, offenbar um geregeltere Arbeitszeiten zu ermöglichen: *„Punkt drei Uhr stand Werner auf und ging unter Zurücklassung des weiter debattierenden Haufens in sein einsames Atelier an die Arbeit.“*³

Vermitteln diese persönlichen Erinnerungen ein Bild von Geselligkeit und passionierter künstlerischer Arbeit, wurde die Kunst doch auch durch große Sorgen und nicht zuletzt den Versuch der Jüngeren bestimmt, die Zeitumstände für grundlegende Veränderungen zu nutzen. In der Tat erwartete die Kunststadt Düsseldorf eine spannende Zeit. Durch engagierte Künstlerinnen und Künstler, Kunsthistorikerinnen und Kunsthistoriker und durch die Präsenz progressiver Galeristinnen und Galeristen wie Hans Koch, Alfred Flechtheim und Johanna Ey entstand eine

¹ PETZET bis 1985, S. 440.

² Ebd., S. 278.

³ Ebd., S. 441.

anregende Kunstszene. Ohne die auf vielen Schultern getragene Aufbruchstimmung hätte sich wohl weder 1921 Otto Dix noch 1933 Paul Klee für Düsseldorf entschieden. Die alte Kunststadt hatte in dieser Zeit endlich wieder Potential.

Die Situation im Rheinland war geografisch bedingt besonders angespannt und ab 1921 durch die Besatzung verschärft, wie einleitend bereits geschildert wurde. Der Alltag in Düsseldorf war von steigender Armut und einer besonders deutlichen Polarisierung der politischen Lager geprägt.⁴ Auch im Rheinland unterzeichneten Kulturschaffende das Programm des in Berlin im Kontext der Arbeiter- und Soldatenräte gegründeten Arbeitsrats für Kunst, so auch Werner Heuser.⁵ Bald wurde versucht, über die Gründung von Künstlervereinigungen neue Arbeitsgrundlagen zu schaffen und gemeinsam die schwierige Situation zu bewältigen. Dass Alfred Flechtheim seine Galerie 1917 zeitweise hatte aufgeben müssen, sodass unmittelbar nach Kriegsende in der Stadt kein spezialisierter Handel für zeitgenössische Kunst existierte, beschäftigte „seine“ Künstler sicherlich. Bei der Entstehung der vielen neuen Künstlervereinigungen nach Kriegsende dürften neben wirtschaftlichen und pragmatischen Gründen aber auch eine „*Sehnsucht nach neuer ‚Gemeinschaft‘*“⁶ sowie die Anschlussuche an die allgemeine Demokratisierung motivierend gewirkt haben. Als sich am 24. Februar 1919 in Düsseldorf Das Junge Rheinland gründete, war es einer der ersten Zusammenschlüsse nach Kriegsende.⁷ Noch vor dem Waffenstillstand hatten die bildenden Künstler Arthur Kaufmann, Adolf Uzarski und der Schriftsteller Herbert Eulenberg einen „Aufruf an die jungen rheinischen Künstler“ verfasst, den neben 44 anderen auch Werner Heuser erhielt und der verkündete: „*Die Unterzeichneten tragen sich mit dem Plan, einen Zusammenschluß der gesamten jungen rheinischen Künstlerschaft zu erreichen. Diese Vereinigung, die sie als Notwendigkeit ansehen, um den jungen rheinischen Künstlern den ihnen gebührenden, schon viel zu lange vorenthaltenen Platz im deutschen Kunstschaffen zu erobern, bezweckt die gemeinsame Veranstaltung von Wanderausstellungen.*“⁸ Den Namen der Gruppe entlehnte man einer im Sommer 1918 im Kölnischen Kunstverein ausgerichteten, vermutlich von dem Kustos des Düsseldorfer Kunstmuseums Walter Cohen kuratierten Ausstellung, in der Werner Heuser ebenfalls vertreten gewesen war. Das Junge Rheinland verstand sich als Sammelbecken, als Interessensgemeinschaft,

⁴ Siehe CEPL-KAUFMANN 2019, S. 259: „*In keiner anderen Stadt des Rheinlandes gab es so viele rechte und linke Gruppierungen, und dies einige Jahre bevor in ganz Deutschland die politischen Kontroversen zwischen den extremen Lagern die Zeitstimmung und das Straßenbild prägten.*“

⁵ WILHELMI 1996, S. 60ff.

⁶ CEPL-KAUFMANN 2006a, S. 37.

⁷ In Dresden hatte sich bereits im Januar 1919 die Dresdner Sezession Gruppe 1919 gebildet, der unter anderem Otto Dix angehörte, siehe PETERS 2013, S. 54.

⁸ Aufruf an die jungen rheinischen Künstler, reproduziert in: AUSST.-KAT. DÜSSELDORF 1985a, S. 19.

die bewusst ohne inhaltlich-stilistisches Programm auftrat, sondern vorrangig bessere überregionale Sichtbarkeit für ihre Mitglieder bewirken wollte. Politisch verstand sich die Vereinigung nicht: „*Das junge Rheinland will keine Revolution. Es will Entwicklung*“, schrieb Ausschussmitglied und Museumsdirektor Karl Koetschau in einem Artikel anlässlich der ersten Ausstellung.⁹ Tagespolitik wurde anderswo diskutiert. Etwas später im Jahr gründete sich beispielsweise der politisch links orientierte Aktivistenbund 1919, zu dessen erstem Heft Heuser zwei Gedichte beitrug.¹⁰ Der Galerist Alfred Flechtheim stellte die Revolution in den Mittelpunkt seines ersten Ausstellungskatalogs nach dem Krieg.¹¹

Das Junge Rheinland war nicht ohne Vorläufer. Im Anschluss an den 1909 in Düsseldorf gegründeten und wenige Jahre später gescheiterten Sonderbund wollte man gezielt über den Düsseldorfer, aber auch den rheinischen Tellerrand blicken.¹² Dabei sollten Fehler dieser Gruppierung, insbesondere eine gewisse Cliquenwirtschaft, vermieden werden. Durch personelle Kontinuitäten wusste man, wovon man sprach: In beiden Vereinigungen aktiv waren unter anderem Herbert Eulenberg, Alfred Flechtheim, Richard Reiche oder Walter Cohen sowie Walter Ophey, Otto von Wätjen, Otto und Alfred Sohn-Rethel und auch Werner Heuser. Zugleich sah man sich mit einigen Sonderbündlern konfrontiert – die Rede ist vor allem von dessen Mitbegründern Max Clarenbach und August Deusser, die mittlerweile Professoren der Kunstakademie waren. Walter Cohen beschrieb die Ausgangslage wie folgt: „*1919 ist die kunstpolitische Lage die, daß Max Clarenbach, mit Deusser, ein Gründer des Sonderbundes, Schulter an Schulter mit Eugen Kampf, Claus Meyer und E. v. Gebhardt [älteren Professoren der Kunstakademie] – Proteste gegen eine angebliche Bevorzugung des Expressionismus durch die Düsseldorfer Galeriedirektion unterschreibt, während Heinrich Nauen, der im Sonderbund nur eben Geduldete, Präsident einer Anfang des Jahres gegründeten Künstlervereinigung ‚Das junge Rheinland‘ geworden ist, die aus jener lockeren Kölner Veranstaltung herausgewachsen ist und jetzt hinreichend gefestigt erscheint, um den künstlerischen Wettkampf mit den übrigen Gruppen der in Düsseldorf ausstellenden Künstler aufzunehmen.*“¹³

⁹ Reproduziert in: ebd., S. 19.

¹⁰ Zur politisierten Kunst im Düsseldorf der Zeit siehe: WIESE 2006; SCHMITT-FÖLLER 2006; SCHUMACHER 2013. Heusers Verbindung mit dem Aktivistenbund kam vermutlich durch das Schauspielhaus zustande, wo die Begründer Herbert Eulenberg und Erwin Quedenfeldt arbeiteten. Quedenfeldt war als Bühnenbildner beschäftigt, siehe CEPL-KAUFMANN 2006a, S. 41. Zu Flechtheims kritischer Haltung zum Aktivistenbund siehe DUBOIS 2021, S. 131. Heuser steht nur durch die Gedichte in Verbindung zum Aktivistenbund, darüber hinaus sind keine Aktivitäten bekannt.

¹¹ Siehe WEDDERKOP 1919.

¹² Katalogvorwort, in: AUSST.-KAT. DÜSSELDORF 1919c, S. 3. Zum Sonderbund und dem Jungen Rheinland siehe NÜNNING 2021. Der in Kapitel 2.5 erwähnte Düsseldorfer Künstlerbund geht zwar zeitlich gesehen direkter Voraus, blieb aber – anders als Sonderbund und Junges Rheinland – eine Randerscheinung.

¹³ COHEN 1919, o. S., S. 1 von 2.

Unter den rund 400 Mitgliedern, die bis 1933 in der Künstlervereinigung Das Junge Rheinland und seinen Nachfolgevereinigungen aktiv waren,¹⁴ schwankten Ausrichtung und Qualität naturgemäß gewaltig. Walter Cohen, dem Vorhaben eigentlich wohlgesonnen, äußerte sich deshalb skeptisch: „*Der Mischmasch des Jungen Rh[ein]l[and]d ist wenig nach meinem Herzen; viel zu viele als Indianer verkappte Pfahlbürger tun da mit.*“¹⁵ Dem eigenen inklusiven Anspruch gemäß, der auch aus den negativen Erfahrungen mit autoritären Strukturen und Jurierungsprozessen bei der Sonderbund-Ausstellungen 1912 in Köln rührte, wollte man bei der ersten Ausstellung der neuen Vereinigung die gerechte Beteiligung durch ein komplexes System garantieren. Dafür wurden zwei separate Jurys für Malerei und Grafik eingerichtet, welche getrennt die progressivere und die traditionellere Kunst beurteilen sollten. Darin zeigt sich der Versuch zu vereinen, und vielleicht auch der Versuch, ein konservativeres Publikum zu überzeugen: ein bei aller Neuheit vorsichtiges und betont moderates Vorgehen. Gesellschaftlich anerkannte Künstler wie der damals 52-jährige Fritz Westendorp waren unter den Juroren. Auch der beeindruckende Stab an Beratern und Ehren- und Vorstandsmitgliedern, darunter der Düsseldorfer Museumsdirektor Karl Koetschau und der Bonner Kunstgeschichtspräsident Wilhelm Worringer, kann als Schutzschild gegen vorschnelle Kritik und als Wunsch nach Anbindung an das gesellschaftliche Establishment gelesen werden.

Werner Heuser war als Vertreter von Heinrich Nauen Juror im Bereich der progressiven Malerei sowie Mitglied der Hängekommission und der Zentraljury. Damit zählte er mit Ernst Aufseeser, Joseph Enseling, Arthur Kaufmann, Wilhelm Kreis, Otto Sohn-Rethel und Adolf Uzarski zu dem kleinen Kreis an Künstlern, die in allen Komitees vertreten waren. Heinrich Campendonk – und vermutlich nicht nur er – kritisierte allerdings, dass es überhaupt eine Jury gab und Mitglieder nicht juryfrei ausstellen durften.¹⁶ Möglicherweise waren es Haltungen wie diese, die zur Aufgabe des mehrgliedrigen Jurykonzepts schon bei der nächsten Ausstellung führten. Es muss jedenfalls davon ausgegangen werden, dass es nicht zu mehr Zufriedenheit unter den Künstlerinnen und Künstlern führte. Das Jurysystem zeigt jedoch, dass das frühe Junge Rheinland eingehend seine Organisationsstrukturen reflektierte und versuchte, eine geeignete Form des Zusammenarbeitens in einer großen und heterogenen Gruppe zu finden. In dieser Phase war Werner Heuser aktiv. Später findet man seinen Namen nicht mehr in verantwortlichen Funktionen. Auch für den Aktivistenbund 1919, an dem sich Heuser anfangs

¹⁴ HEYMER 2019, S. 16.

¹⁵ Schreiben von Walter Cohen an Hans Franck vom 24. Juni 1919, LMV, NL 08 Hans Franck, zitiert nach: CREMER 2019c, S. 29.

¹⁶ Schreiben von Heinrich Campendonk an Hans Koch vom 3. November 1919, HHI Düsseldorf, Sammlung Hans Koch.

beteiligt hatte, gilt das Ideal der Integration. Bemerkenswerterweise formulierte der Bund in seinen Leitsätzen ganz analog zum Jungen Rheinland: „*Wir vertreten keine Kunstrichtung, sondern jedes starke, junge Wollen, das diesem Ziel [die Menschen durch die Kunst zu befreien und zusammenzuschließen] in rücksichtsloser Aktivität entgegensteht.*“¹⁷ Bis auf den Begriff der Rücksichtslosigkeit unterscheidet sich dieser Anspruch nicht wesentlich vom Jungen Rheinland, das sich auch personell mit dem Aktivistenbund überschneidet.

Gruppierte sich Das Junge Rheinland bis 1920 noch um eine Reihe etablierter Akteure des Kulturbetriebs, verschoben sich bald die Allianzen.¹⁸ Mit Otto Pankok und Gert H. Wollheim kamen ab Anfang 1920 unangepasstere, provokantere Künstler ins Spiel.¹⁹ Sie gründeten bei der Kunsthändlerin Johanna Ey 1920 die Gruppe Das Ey und ab 1921 dominierten sie zunehmend auch Das Junge Rheinland. Es mehrten sich in diesem Kreis antiakademische Stellungen. Als 1921 der konservative Direktor Fritz Roeber Heinrich Nauen eine Professur an der Kunstakademie anbot, wurde Nauen von dem engeren Vorstand des Jungen Rheinland scharf für die Annahme des Postens angegangen.²⁰ Nauen trat zum dritten Mal und nun endgültig aus dem Jungen Rheinland aus.²¹ Zur selben Zeit löste sich die Bindung zu Alfred Flechtheim, dem Händler Nauens.²² Im Sommer 1921 wurde die Galerie Ey zum offiziellen Sitz des Jungen Rheinland: „*Faktisch ist das ‚Junge Rheinland‘ in dieser Zeit identisch mit dem Ey-Kreis.*“²³ Auch Werner Heuser, der wie Nauen von Alfred Flechtheim vertreten wurde, stellte 1922 in Johanna Eys Räumen aus. Eine engere Beziehung zu den dort ein- und ausgehenden Künstlerinnen und Künstlern konnte allerdings nicht nachgewiesen werden. Die Verbindung Heusers zur Künstlervereinigung dürfte sich spätestens in dieser Zeit gelockert haben. Bereits bei der ersten Wanderausstellung der Gruppe 1919 war Heuser, der bei der ersten Schau noch wichtige Jurypositionen innegehabt hatte, nicht vertreten. Er war vermutlich ausjuriert worden – darauf deutet jedenfalls eine Beschwerde Flechtheims beim Jungen Rheinland über das Fehlen einiger Künstler in der Ausstellung.²⁴ Auf welche Seite sich Heuser in der Kontroverse um Heinrich Nauen 1921 stellte, ist nicht bekannt; aufgrund seiner eigenen Nähe zur

¹⁷ Reproduziert in: STAHL 2021, S. 29.

¹⁸ Siehe dazu auch DUBOIS 2021. Die Darstellung der Beziehung von Alfred Flechtheim zum Jungen Rheinland ist im Folgenden etwas kürzer gefasst als in diesem Beitrag.

¹⁹ HECKMANN 1985; OVERBECK/MÜLLER 1995, S. 95ff.; EWERS-SCHULTZ 2008, S. 26; BERGER 2014, S. 12ff.; WURZBACHER 2019.

²⁰ DAS JUNGE RHEINLAND 1922, S. 14–16. Den Vorstand bildeten Ludwig ten Hompel, Arthur Kaufmann, Bernhard Sopher, Adolf Uzarski und Gert Wollheim.

²¹ CREMER 2019c, S. 28.

²² Flechtheim trat nach eigenen Angaben bereits Anfang 1920 aus dem Beratenden Ausschuss aus, siehe Schreiben von Alfred Flechtheim an Karl Koetschau vom 20. Oktober 1921, StAD, 0-1-4-3894.

²³ CEPL-KAUFMANN 2006a, S. 44.

²⁴ Schreiben von Alfred Flechtheim an Das Junge Rheinland vom 24. Januar 1920, StAD, 0-1-3-18120.

Akademie wie auch zu Alfred Flechtheim liegt es jedoch nahe, dass er sich eher vom Jungen Rheinland distanzierte.

Der größte Vorstoß des Jungen Rheinland unter Führung von Adolf Uzarski, Arthur Kaufmann und Gert H. Wollheim war der „I. Kongress der Union fortschrittlicher internationaler Künstler“²⁵ und die zeitgleiche „I. Internationale Kunstausstellung“, die im Düsseldorfer Kaufhaus Tietz ausgerichtet wurde.²⁶ Eine solche Ausstellung war bereits seit 1920 in Planung.²⁷ Den zeitaktuellen Hintergrund bildete der Austritt des Jungen Rheinland aus der Arbeitsgemeinschaft der Bildenden Künstler e.V. mit einhergehendem Boykott der „Großen Kunstausstellung Düsseldorf 1922“.²⁸ Elf Düsseldorfer Künstlergruppen hatten einen umfangreichen Auftritt des Jungen Rheinland bei der Schau verhindert, obwohl es mittlerweile die mitgliederstärkste Vereinigung der Stadt war. Es handelte sich um einen Kampf der Jungen gegen die Alten, der Modernen gegen die Traditionalisten. Werner Heuser, mit drei Gemälden in der „I. Internationalen Kunstausstellung“ vertreten, beteiligte sich am Boykott ebenso wie Alfred Flechtheim, stellte aber 1923 bereits wieder bei der „Großen Kunstausstellung“ aus.²⁹ Auch nahm er nicht am ausstellungsbegleitenden Kongress teil – möglicherweise distanzierte er sich von der Veranstaltung, wie sein Galerist Flechtheim, ohne sich ganz gegen sie zu stellen. Er scheint sich zwischen den Fronten bewegt zu haben.³⁰

Dem bereits genannten Kongress war im März eine Veranstaltung in Weimar vorausgegangen, bei der wohl auf Bestreben von Arthur Kaufmann, Adolf Uzarski und Gert H. Wollheim auch die Abschaffung der Akademien und die Entlassung des Düsseldorfer Direktors Fritz Roeber gefordert wurde.³¹ Am folgenden Kongress der Union fortschrittlicher internationaler Künstler in Düsseldorf nahmen unter anderem Vertreter von de Stijl, der Novembergruppe, der Dresdner Sezession und der Kölner progressiven teil. Von den Düsseldorfern waren, wenn man der Teilnehmerliste Glauben schenkt, nur wenige vor Ort. Der Freund Herbert Eulenberg, Gründungsmitglied des Jungen Rheinland, nahm teil und veranstaltete sogar ein Fest in seinem Haus in Kaiserswerth.³² Bei dem Kongress gab es viele Uneinigkeiten und die Gastgeber, die ein 149 Paragraphen umfassendes Statut, unter anderem zur Gründung weltweiter Geschäftsstellen,

²⁵ WIESE 1985.

²⁶ Die Ausstellung war zu sehen vom 28. Mai bis 3. Juli 1922, der Kongress fand vom 29. bis 31. Mai 1922 statt.

²⁷ BAUMEISTER 2008, S. 13. Flechtheim befasste sich spätestens ab Herbst 1920 mit einer internationalen Ausstellung, siehe AUSST.-KAT. DÜSSELDORF 1920d, S. 19.

²⁸ Siehe WIESE 1985, S. 50, sowie HÜLSEN-ESCH 2019.

²⁹ BAUMEISTER 2008, S. 15.

³⁰ DUBOIS 2021, S. 132f. Die Teilnehmerliste ist reproduziert in: AUSST.-KAT. DÜSSELDORF 1985a, S. 60.

³¹ Mitteilungen des Kartells fortschrittlicher Künstler in Deutschland, in: Das Junge Rheinland, Heft 8, 1. Mai 1922, S. 1; WIESE 1985, S. 52; KLAPHECK 1985 (1973), S. 151.

³² Eine polemische Zusammenfassung der Vorgänge bei WEDDERKOP 1922a.

vorlegten, wurden von manchem mit Kopfschütteln bedacht.³³ Darin zeigt sich – wie schon bei der Gründung des Jungen Rheinland – wie sehr die Düsseldorfer mit organisatorischen Fragen befasst waren, während sich andere viel stärker mit ihrer künstlerischen Positionierung auseinandersetzten. Raoul Hausmann verließ am zweiten Tag dadaistisch protestierend mitsamt weiteren Künstlern den Kongress, später folgten unter anderem die Vertreter des Konstruktivismus Theo van Doesburg, El Lissitzky und Hans Richter.³⁴ Stephan von Wiese urteilte später, der Kongress habe sehr wohl zur Internationalisierung und zur Stärkung der Avantgarden beigetragen, allerdings im Sinne eines Zusammenschlusses der Dadaisten und Konstruktivisten gegen die Düsseldorfer Veranstalter.³⁵

1923 kam es zu einer kaum noch vermeidbaren Abspaltung von der heterogenen Vereinigung. Äußerer Anlass war die Unzufriedenheit über Johanna Eys Bevorzugung bestimmter Künstler. Eine Anekdote besagt, dass sie sich bei einem Besuch von Verwandten Adolf Uzarskis in dessen Ausstellung in ihrer Galerie erwiesen hätte: Die Galeristin habe die ihr Unbekannten in den Hinterraum geführt, um ihnen statt Uzarskis Arbeiten bessere Kunst zu zeigen, Bilder von Gert H. Wollheim oder Max Ernst. Arthur Kaufmann überlieferte, dass es Werner Heuser gewesen sei, der den daraufhin ausbrechenden Streit bei einer Versammlung beendet habe, indem er den Raum und damit auch die Gruppe verließ – gefolgt von weiteren Mitgliedern.³⁶ Eine andere Variante der Anekdote lässt dasselbe Geschehen um Arthur Erdle kreisen, der selbst Johanna Ey dabei überrascht haben soll, wie sie in dessen Ausstellung Gäste in den Hinterraum zu Wollheims Bildern führte.³⁷ Möglicherweise ist es abermals dieselbe Begebenheit, an die sich Adolf Uzarski 1970 folgendermaßen erinnerte: *„[E]s gab Zänkereien und Streitigkeiten – Mißgunst und Neid, ja man geriet sich manchmal in die Haare wie Hähne, die sich gegenseitig das Brot wegfressen. [...] Hier nun war der Punkt, von dem aus Werner Heuser sich wenigstens mir als ein wahres Vorbild erwies. Frisch und jugendlich, einer, der vergnügt lachen konnte, wurde er angesichts dieser krakeelerischen Kameraden stiller und stiller, schaute stumm dem Tohuwabohu zu bis zu der Stunde, da ihm der Kragen platzte. Er maß den größten Schreier, der seinem Namen aus eigener Machtvollkommenheit ein ‚Professor‘ vorgesetzt hatte und lauthals verlangte, daß der eine und andere seiner Malerkollegen hinausgeworfen werde, erhob sich und sagte: ‚Herrschaften, wißt ihr, was eine aufgelegte Schweinerei ist?! Mir jedenfalls paßt das*

³³ WIESE 1985, S. 55.

³⁴ Ebd., S. 54.

³⁵ Ebd.

³⁶ KAUFMANN 1970, o. S.

³⁷ OVERBECK/MÜLLER 1995, S. 135.

nicht! Ohne mich!‘ Nickte kurz, ging und hat sich mehrere Wochen nicht sehen lassen.“³⁸ Auffälligerweise erwähnte Uzarski nicht, dass sich der Streit – so denn dieselbe Situation gemeint ist – um seine eigene Ausstellung und Benachteiligung gedreht hatte. Nach dieser Variante wäre dem Streit nicht unmittelbar ein Austritt Werner Heusers gefolgt. So müßig die genaue Rekonstruktion dieser Geschehnisse ist: Dass sowohl Kaufmann als auch Uzarski Heusers Verhalten bei Querelen innerhalb der Vereinigung nach vielen Jahren noch präsent war, zeugt von dem Eindruck, den seine Persönlichkeit auf viele machte. Er galt als einer, der tolerant und umgänglich war, sich aber auch Gehör verschaffen konnte und seinen Überzeugungen folgte.

In der im November 1923 als Abspaltung vom Jungen Rheinland gegründeten Rheingruppe sammelten sich anfangs vermutlich 17 Mitglieder: Jankel Adler, Arno Breker, Theo Champion, Ferdinand Carl Cürten, Otto Dix,³⁹ Arthur Erdle, Ernst Gottschalk, Werner Heuser, Ludwig ten Hompel, Heinrich (Heinz) Kamps, Arthur Kaufmann, Heinz May, Walter Ophey, Josef (Jupp) Rüksam, Bernhard Sopher, Adolf Uzarski und Otto von Wätjen.⁴⁰ Dass über die Gruppe, im Jahr der Hyperinflation gegründet, noch recht wenig geschrieben wurde, mag in der Tatsache begründet liegen, dass sie als späte Absplitterung des Jungen Rheinland nicht mehr von der Aufbruchsstimmung und der damit einhergehenden Öffentlichkeitswirksamkeit nach Ende des Ersten Weltkriegs profitieren konnte. So blieb in der Regel unkommentiert, dass Arthur Kaufmanns Gemälde „Zeitgenossen“ von 1925, das seit Jahrzehnten Texte zum Jungen Rheinland illustriert, eigentlich Zugehörige verschiedener Gruppen zeigt (Abb. 67). Hinten stehen Vertreter der Rheingruppe (Theo Champion, Jankel Adler, Arthur Kaufmann, Walter Ophey,⁴¹ Otto Dix und Kaufmanns Frau Elisabeth) und vorne des Jungen Rheinland um Johanna Ey (Gert Wollheim, Karl Schwesig, Adalbert Trillhaase). Die Gruppe wird ergänzt um Freunde aus dem Umkreis des Düsseldorfer Schauspielhauses wie Herbert Eulenberg (hinten links), die Tänzerin Hilde Schiewior (fünfte von links) und den Autor Hans Heinrich Nicolini (ganz rechts).

In Erscheinung trat die Rheingruppe vor allem 1926 mit Aufträgen im Rahmen der großen Ausstellung für Gesundheit, Soziales und Leibesfürsorge (kurz GeSoLei), die in Kapitel 3.2.5 zur Sprache kommen werden. Arthur Kaufmann erinnerte in diesem Zusammenhang an die

³⁸ Adolf Uzarski, „Uzarski erinnert sich an: Werner Heuser“, in: Neue Ruhr Zeitung, 24. Januar 1970.

³⁹ Otto Dix lebte von 1922 bis 1925 in Düsseldorf, siehe CEPL-KAUFMANN 1999; MEISSNER 2017. Dix gehörte bereits dem Jungen Rheinland an, siehe CREMER 2019c, S. 27.

⁴⁰ Adressen der Künstler der Rheingruppe, RAK, NL Walter Ophey. Die Liste ist nicht datiert.

⁴¹ Der Vorschlag Gerhard Ribbrocks, dass in der hinteren Reihe als vierter von rechts Werner Heuser dargestellt war, kann in Abgleich mit Fotografien aus dem Nachlass des Künstlers nicht untermauert werden. Siehe RIBBROCK 2019, S. 104. Die vom Autor erstmals publizierte erste Fassung des Gemäldes könnte auf Identifizierungen mit weiteren Mitgliedern der Rheingruppe untersucht werden.

vorbildliche enge und freundschaftliche Zusammenarbeit.⁴² Die zumindest in den ersten Jahren recht intime Konzeption der Vereinigung unterschied sich wesentlich von der Inklusivität des Jungen Rheinland.

Was verband die Gruppenmitglieder außer einer Unzufriedenheit mit dem Jungen Rheinland so sehr, dass Maler und Bildhauer mit einem Altersunterschied von bis zu 23 Jahren zu einer eng kooperierenden Künstlergruppe werden konnten? Vermutlich lebten mit Ausnahme von Otto von Wätjen alle Gründungsmitglieder, anders als es im Jungen Rheinland der Fall war, in Düsseldorf.⁴³ Einige von ihnen gehörten zum etablierten Kulturkreis Düsseldorfs und waren in größerem Umfang von dem frankophilen Galeristen Alfred Flechtheim ausgestellt oder vertreten worden, so etwa Arno Breker, Theo Champion, Werner Heuser, Arthur Kaufmann, Heinz May, Walter Ophey, Adolf Uzarski und Otto von Wätjen. Von vielen sind enge freundschaftliche Verbindungen untereinander bekannt. Andere irritieren heute auf den ersten Blick: Mitglieder waren sowohl der damals moderat modern orientierte, spätere NS-Bildhauer Arno Breker als auch der experimentierfreudige Jankel Adler mit seinen dezidiert jüdisch-chassidischen Themen oder Otto Dix mit seinen überzeichneten, provokanten Darstellungen der Gesellschaft. Adler und Dix werden gemeinhin als Vertreter der Avantgarde wahrgenommen. Es bestehen indes gerade von diesen Seiten deutliche Verbindungen zur Düsseldorfer Kunstakademie. So stand Arno Breker, der 1923 sein Studium noch nicht abgeschlossen hatte, Akademieprofessor Wilhelm Kreis nahe, und Otto Dix arbeitete ebenso wie später Adler in einem Gastatelier der Kunstakademie. Dix formulierte sogar in einem Brief, dass er Schüler der Akademie sei.⁴⁴ Breker porträtierte Adler im Jahr der Gründung der Rheingruppe.⁴⁵ Werner Heuser wurde 1926 Professor der Kunstakademie, Heinrich Kamps wurde es ebenfalls 1926, lehrte aber bereits zuvor.

Die Verbindung der Rheingruppe zur Akademie war nicht durchweg eng. Im Gegenteil hatte sich Arthur Kaufmann im Namen der Gruppe 1925 an den Oberbürgermeister gewendet, um

⁴² Arthur Kaufmann und Lisbeth Kaufmann, „Auf der Suche nach einer neuen Heimat. Doppel-Memoiren von Lisbeth und Arthur Kaufmann“, Typoskript, DNB, Deutsches Exilarchiv 1933–1945, EB autograph 0101, S. 166ff. Am Tag der Eröffnung der GeSoLei eröffnete auch die jährliche „Große Kunstaussstellung“ im Düsseldorfer Kunstpalast, wo dieses Mal die Rheingruppe in einem separaten Raum ausstellte. Der Ausstellungskatalog zeigt, dass sich die Gruppenzusammensetzung leicht verändert hatte. Vertreten waren Jankel Adler, Gerd Arntz, Theo Champion, Arthur Erdle, Werner Heuser, Ludwig ten Hompel, Arthur Kaufmann, Heinz May, Walter Ophey, Karli und Alfred Sohn-Rethel, Adolf Uzarski, Otto von Wätjen, Arno Breker, Ernst Gottschalk und Bernhard Sopher, siehe AUSST.-KAT. DÜSSELDORF 1926.

⁴³ Adressen der Künstler der Rheingruppe, RAK, NL Walter Ophey. Für Otto von Wätjen, der in Paris lebte, ist als Adresse die Galerie Flechtheim angegeben.

⁴⁴ Schreiben von Otto Dix an Karl Hofer vom 25. Juni 1924, DKA, Korrespondenz Karl Hofer G–J (Kopie). Jankel Adler hatte 1931–1933 in der Kunstakademie ein Atelier, siehe YI 2015, S. 153.

⁴⁵ TRIMBORN 2011, S. 59.

sich gegen Kaesbachs Umgang mit den Künstlern bei der Jubiläumsausstellung des Jahres 1925 zur Wehr zu setzen.⁴⁶ Doch ohne die sich dann entwickelnde gute Beziehung zu ihm sind weder Heusers Professur noch die Beauftragung der Gruppe mit Wandmalereien im Rahmen der GeSoLei 1926 denkbar. Sie erfolgte in enger Abstimmung sowohl mit Architekt und Akademieprofessor Wilhelm Kreis wie auch mit dem neuen Akademiedirektor Walter Kaesbach.⁴⁷ Kreis hatte ab 1919 mit dem Jungen Rheinland ausgestellt, beendete seine Affiliation jedoch, wie so viele der früheren, etablierten Mitglieder, 1921.⁴⁸ Neben den Aufträgen an die Rheingruppen-Mitglieder gingen 1926 große Mosaik-Aufträge an die Akademie-Professoren Jan Thorn-Prikker und Heinrich Nauen. Eine verbindende Persönlichkeit dürfte Herbert Eulenberg gewesen sein, der unter Walter Kaesbach auch im Vorstand der Förderer der Kunstakademie aktiv wurde.

Die öffentliche Beurteilung der Rheingruppe war sehr positiv. Die Rheingruppe sei nach dem Zerfall des Jungen Rheinland die führende Künstlergruppe Düsseldorfs geworden, schrieb die Düsseldorfer Lokalzeitung.⁴⁹ Die Gruppe konnte 1924 ihre erste Ausstellung namens „Bild im Raum“ im Warenhaus Tietz zeigen, in dem Adolf Uzarski als Werbegrafiker angestellt war und wo bereits 1922 die von ihm mitorganisierte „1. Internationale Kunstausstellung“ stattgefunden hatte.⁵⁰ Werner Heuser stellte dann mit der Rheingruppe 1925 und 1926 aus und beteiligte sich 1927, nun bereits Professor an der Kunstakademie, an dem aufwändigen Kostümfest „Die Fahrten der Mariechen Stieglitz“.⁵¹ Inhaltlich basierte es auf Adolf Uzarskis Erzählung gleichen Namens, die laut Arthur Kaufmann bei einem der wöchentlichen Treffen der Rheingruppe im Brauhaus Schumacher entstanden war. Sie wurde in den Düsseldorfer Nachrichten abgedruckt und handelt von dem Schiff „Mariechen Stieglitz“, von dem aus Mitglied Ferdinand Carl Cürten Kunstwerke der Rheingruppe in alle Welt verkauft. „*Besides being a funny story, it was a great*

⁴⁶ Schreiben von Arthur Kaufmann an Oberbürgermeister Robert Lehr vom 12. April 1925, StAD, 0-1-3-672.0000, Bl. 65 sowie die folgende Korrespondenz.

⁴⁷ Zwei Jahre später verfasste allerdings Rheingruppen-Mitglied Arthur Kaufmann im Zusammenhang mit seiner großen Ausstellung „Deutsche Kunst“ abermals ein Protestschreiben gegen Kaesbachs einseitige Bevorzugung Einzelner und gewann dafür rund 200 Unterzeichner, siehe BAUER 2008, S. 30. Zu den Konflikten mit Kaesbach siehe auch Kapitel 3.1.6.

⁴⁸ CREMER 2019a, S. 205. Siehe hier auch zu Kreis' Verbindung zu den Rheingruppen-Mitgliedern nach seinem Weggang nach Dresden 1926, insbesondere zu seinem Einsatz dafür, dass Otto Dix in Dresden ein Atelier erhielt (S. 213).

⁴⁹ Düsseldorfer Lokalzeitung, 15. Mai 1926, zitiert nach: BAUMEISTER 2008, S. 16.

⁵⁰ Siehe Volkszeitung, 8. Januar 1924, S. 4. Zum Warenhaus Tietz im Zusammenhang mit dem Jungen Rheinland siehe HÜLSEN-ESCH 2021.

⁵¹ RHEINGRUPPE DÜSSELDORF 1927; siehe auch ZEPTER 2012 und CREMER 2019c. Welchen Anteil Werner Heuser an dem Fest genau hatte, ist nicht bekannt.

publicity stunt for all of us“, schrieb Kaufmann.⁵² Das Künstlerfest fand in der Rheinhalle statt, deren Rotundenzwickel im Vorjahr von Rheingruppen-Mitgliedern ausgestaltet worden waren. „*In the center of it [des Planetariums] we built a ship with strangely ornamented sails; Curt Lahs had designed this unsinkable boat. On its three decks, three bands were playing alternately. We members of the Rhine group were recognizable in white sailor suits with sailor caps, the name ‚Mariechen Stieglitz‘ printed in gold letters on them.*“⁵³ Die Sternenhimmel des Planetariums seien den ganzen Abend über in Funktion gewesen. Es war ein aufwändiges, prestigeträchtiges Projekt, was auch die eigens herausgegebene Publikation bezeugt.⁵⁴ Der Ehrenausschuss dieses Festes zeigt die Verankerung der Rheingruppe in noch hochrangigeren kulturpolitischen und institutionellen Kreisen, als sie Das Junge Rheinland 1919 angestrebt hatte: Darunter waren unter anderem Regierungspräsident Karl Bergemann, Oberbürgermeister Robert Lehr, Museumsdirektor Karl Koetschau und Akademiedirektor Walter Kaesbach. Wie die Publikation zum Fest zeigt, war die Rheingruppe gewachsen. Neben Curt Lahs war im Vergleich zum Katalog der Großen Düsseldorfer Kunstausstellung 1926 Paul Bindel hinzugekommen.⁵⁵

Zu unbekanntem Zeitpunkt hatte die Rheingruppe, wie Arthur Kaufmann erinnerte, eine weitere kreative Idee zur Generierung von Aufmerksamkeit und Einkommen: Mitten in der Wirtschaftskrise zeigten sie in der Kunsthalle eine Ausstellung mit Bildern, die nicht größer als 9 x 12 Zentimeter und Bildwerken, die nicht höher als 12 Zentimeter sein durften. Jeder Künstler trug 20 Stück bei, zu einem Basispreis von nur fünf Reichsmark plus freiwilliger Zugabe.⁵⁶ Die Ausstellung war laut Kaufmann am ersten Tag ausverkauft, allerdings ohne hohen Gewinn, da kaum jemand mehr gegeben habe als gefordert. Alfred Flechtheim habe viele der Bilder, so Kaufmann, kurz darauf groß passepartouriert und viel teurer weiterverkauft.⁵⁷ Leider sind heute keine Beispiele bekannt.

Die Rheingruppe veränderte sich in den folgenden Jahren stark. Unter anderem kamen Vertreter der kölnener progressiven hinzu, zu denen bereits die frühen Mitglieder Jankel Adler (ab 1923) und Gerd Arntz (spätestens ab 1926) zählten, wie Heinrich Hoerle, Franz Wilhelm Seiwert und

⁵² Arthur Kaufmann und Lisbeth Kaufmann, „Auf der Suche nach einer neuen Heimat. Doppel-Memoiren von Lisbeth und Arthur Kaufmann“, Typoskript, DNB, Deutsches Exilarchiv 1933–1945, EB autograph 0101, S. 173.

⁵³ Ebd., S. 181.

⁵⁴ RHEINGRUPPE DÜSSELDORF 1927.

⁵⁵ Ebd., S. 13..

⁵⁶ Arthur Kaufmann und Lisbeth Kaufmann, „Auf der Suche nach einer neuen Heimat. Doppel-Memoiren von Lisbeth und Arthur Kaufmann“, Typoskript, DNB, Deutsches Exilarchiv 1933–1945, EB autograph 0101, S. 207ff. Zur Anekdote der Ablehnung Otto Freundlichs als Gast der Ausstellung siehe ebd., S. 208ff.

⁵⁷ Ebd., S. 213.

Anton Räderscheidt.⁵⁸ Auch zahlreiche andere traten bei. Die Rheingruppe wurde wieder ein offenes Sammelbecken für die rheinische Künstlerschaft. 1928 schlossen sich ganz folgerichtig Das Junge Rheinland und die Rheingruppe zusammen, sie nannten sich nun Rheinische Secession.⁵⁹ Ab 1930 stellte die Rheingruppe aber wieder separat aus. Nun ist mit Marta Hegemann auch erstmals die Beteiligung einer Künstlerin belegt – anders als im Jungen Rheinland handelte es sich zuvor um eine reine Männergruppe um die akademischen Gattungen Malerei und Skulptur.

Die Zusammenschlüsse sehr heterogener Künstlerinnen und Künstler richteten sich, wie erläutert, vor allem gegen die verkrusteten Strukturen der lokalen Kulturpolitik und zielten auf eine bessere lokale Interessensvertretung und überregionale Sichtbarkeit. Letztere wurde indes nur teilweise von den Vereinigungen selbst erreicht. Die Förderung nicht von Gruppen, sondern einzelner Künstlerinnen und Künstler durch Kunstkritik, Sammlerschaft und Handel blieb weiterhin entscheidend für die Außenwirkung der Kunstregion.

3.1.2 Alfred Flechtheim

Alfred Flechtheim gründete 1913 in Düsseldorf seine Galerie, die er 1917 auflösen musste, aber 1919 neueröffnete. Er wird vor allem als Händler der europäischen Avantgarde, als dezidiert jüdischer Kunsthändler und im Zusammenhang mit Fragestellungen der Provenienzforschung rezipiert.⁶⁰ Seine Leistungen werden gemeinhin umschrieben mit der Etablierung französischer Kunst in Deutschland, der Förderung des Kubismus und einiger seiner Lieblingskünstler wie Picasso, Derain oder van Gogh. Über seinen Ruf als internationaler Avantgardekunsthändler hinaus wird jedoch gerne vergessen, dass er auch ein reger Förderer der rheinischen Moderne war.⁶¹ Künstler wie Werner Heuser stellte er in einen größeren, möglichst grenzüberschreitenden Kontext. Die Betonung von Flechtheims Internationalismus geht auch auf seine Selbstdarstellung zurück, auf ein „Image“, das er nicht zuletzt mit der Hauszeitschrift „Der Querschnitt“ vermittelte. Als Erweiterung seiner Ausstellungskataloge erschien das Magazin ab 1921 im Verlag der Galerie Flechtheim, ab 1925 wurde es an andere Verleger abgegeben. Jost

⁵⁸ Kaufmann erwähnte Seiwert und Hoerle in seinen Memoiren als Mitglieder der Gruppe, siehe ebd., S. 168. Der Zeitpunkt der geschilderten Situation ist unklar, liegt jedoch vor dem GeSoLei-Auftrag des Jahres 1926. Die von Kaufmann geschilderten Fakten haben sich in einigen Fällen allerdings als nicht ganz verlässlich erwiesen, sodass Vorsicht geboten ist. Spätestens 1930 war Seiwert Mitglied. In diesem Jahr hielt er die Eröffnungsrede der gemeinsamen Ausstellung, in der er den Bezug der Gruppe zum Rhein erläuterte, abgedruckt in: a bis z, Heft 11, Köln 1930, S. 42 sowie ARNTZ 1934, S. 23.

⁵⁹ KRAUS 1993, S. 41.

⁶⁰ AUSST.-KAT. DÜSSELDORF/MÜNSTER 1987; FLECHTHEIM 2010 (1911–1937); DASCHER 2013 (2011); DASCHER 2012; BAMBI/DRECOLL 2015; AUSST.-KAT. BERLIN 2017.

⁶¹ DUBOIS 2021.

Hermann und Frank Trommler bezeichneten den „Querschnitt“ als prägnantestes Beispiel des „Leitbilds“ des „guten Europäers“, der die Stabilisierungsphase der Weimarer Republik verkörpere: *„Was auf seinen Seiten gepriesen wird, ist immer wieder ein großbürgerlich-genießerischer Pluralismus, der in völliger Ideologie- und Vorurteilslosigkeit einen ‚höheren Standpunkt‘ bezieht und sich dann aus dem vielfältigen Angebot der verschiedenen Kulturländer das Beste auswählt, wobei England und Frankreich deutlich gegenüber ‚vulgären‘ Ländern wie den USA oder der Sowjetunion bevorzugt werden.“*⁶² Über den internationalen Kontext hinaus wurde im „Querschnitt“ versucht, Kunst in überraschende gattungs- und zeitübergreifende Zusammenhänge zu stellen. Das Rheinland wurde als Kunstregion häufig hervorgehoben. So wurde ein Selbstporträt Werner Heusers unter dem Titel „Rheinische Selbstbildnisse“ einem Selbstbildnis von Caspar Benedikt Beckenkamp (1747–1828) gegenübergestellt.⁶³ Damit wurde die spezifisch regionale künstlerische Identität betont, vermutlich in loser Reaktion auf Walter Cohens 1924 erschienenen Buch „Hundert Jahre rheinische Malerei“.

Flechtheim engagierte sich vor allem in den ersten Jahren seiner Galerie für die aktuelle Kunst des Rheinlands, was auch strategische Gründe gehabt haben dürfte: Die von ihm bevorzugte französische Kunst hatte damals noch keinen stabilen Markt in Deutschland, öffentliche Sammlungen zeigten sich besonders zögerlich.⁶⁴ Die Verbindung der Altersgenossen Flechtheim und Heuser bestand spätestens seit 1911 und basierte vermutlich auf mehreren Faktoren. Da war zum einen die nähere Bekanntschaft Flechtheims mit der Familie Sohn-Rethel, die durch die gemeinsame Arbeit mit Alfred und Otto im Sonderbund, aber auch durch ein händlerisches Interesse an der älteren Generation Sohn und Rethel zustande gekommen sein dürfte.⁶⁵ Flechtheim handelte zu Beginn seiner Galeristentätigkeit noch in größerem Umfang mit Kunst des 19. Jahrhunderts. Heuser und Flechtheim teilten andererseits gemeinsame Paris-Erlebnisse im Kreis des Café du Dôme, dessen Legende Flechtheim in den Folgejahren gezielt durch Veröffentlichungen und Ausstellungen festigte.⁶⁶ Und selbstredend gab es auch künstlerische Beweggründe. Flechtheim hatte einen sicheren Geschmack. Werner Heuser malte in den 1910er-Jahren im modernen Stil seiner Zeit und setzte ihn in eigenen originellen Bildlösungen um. Um 1911, noch bevor er Galerist wurde, muss Flechtheim bereits Arbeiten Heusers

⁶² HERMAND/TROMMLER 1988, S. 47.

⁶³ Der Querschnitt, Bd. 5, Heft 2, Februar 1925, o. S.

⁶⁴ Siehe auch DUBOIS 2021, S. 119.

⁶⁵ 1923 veranstaltete Alfred Flechtheim anlässlich des 70. Geburtstags von Else Sohn-Rethel eine Ausstellung der Familien Sohn und Rethel (August Grahl, Marie Rethel, Carl Ferdinand Sohn, Alfred Rethel, Carl Sohn, Else Sohn-Rethel sowie ihre Kinder Alfred, Otto, Karli und Mira), Ankündigung in: Der Querschnitt, Heft 1/2, Sommer 1923, S. 83.

⁶⁶ GAUTHERIE-KAMPKA 1995, S. 125ff.

besessen haben.⁶⁷ Mindestens zwei weitere Gemälde wurden in späteren Jahren Teil seiner Privatsammlung.⁶⁸ Als der passionierte Kunstsammler seine eigene Galerie gründete, plante er Werner Heuser wie selbstverständlich mit ein. In seinem Tagebuch von 1913 sah Flechtheim bereits eine Ausstellung vor, die dann 1914 in veränderter Ausrichtung unter dem Titel „Maximilien Luce – Otto Sohn-Rethel – Werner Heuser“ realisiert wurde. Otto Feldmann zeigte im selben Jahr in seiner Berliner Neuen Galerie einige Bilder aus dieser Ausstellung in der erwähnten Gruppenausstellung „Rheinische Expressionisten“.⁶⁹ Unter diesem Sigel konnte Flechtheim Werner Heuser damit ebenfalls erfassen. Marken, wie man heute sagen würde, waren für seine Geschäftsstrategie essenziell: „Die Dômiers“, „die Sonderbündler“, „die Rheinischen Expressionisten“ – unter all diese Kategorien konnte er auch Werner Heuser einreihen.

Ob es noch vor Beginn des Ersten Weltkrieges zu einem Vertragsabschluss mit Heuser kam, ist unbekannt, aber durchaus möglich. Mit Heinrich Nauen traf Flechtheim bereits 1913 eine Vereinbarung.⁷⁰ Dass überhaupt eine Vertragsbindung bestand, ist mit gutem Grund zu vermuten. Gustav Kahnweiler, der Bruder von Flechtheims wichtigstem Partner Daniel-Henry Kahnweiler und Teilhaber der 1921 gegründeten Frankfurter Galeriedependance, erwähnte 1986 in einem Interview, dass eine Vertragsbindung mit Heuser ebenso wie mit Karl Hofer, Heinrich Nauen, Max Peiffer Watenpuhl, Ernesto de Fiori und Hermann Haller bestanden habe.⁷¹ Auf eine Vereinbarung mit Heuser lassen auch die Nennungen der Galerie in Abbildungscopyrights zahlreicher Ausstellungskataloge schließen. Möglicherweise wurde Heuser wie Heinrich Nauen mit einem monatlichen Fixum bezahlt, es ist aber auch denkbar, dass er ohne Garantiebtrag und dafür mit einer geringeren Händlerprovision mit ihm zusammenarbeitete. Diese beiden Vertragsvarianten hatte Alfred Flechtheim mit Hinweis auf seine übliche Praxis im Juli 1919 Paul Klee angeboten.⁷² Allerdings steht die Klärung aus, unter welchen Konditionen tatsächlich Verträge geschlossen wurden.⁷³ Wie Alfred Flechtheim sich für Vertragskünstler einsetzte, wurde bereits andernorts beschrieben.⁷⁴ Vor allem brachte er sie in Ausstellungen und Publikationen unter. Auch im Ausland versuchte er, „seine“ Künstlerinnen und

⁶⁷ FLECHTHEIM 1923, S. 152.

⁶⁸ Bei der frühen Arbeit könnte es sich um die „Komposition Rom“ von 1910 handeln (G 1910-2), die nachweislich in seiner Sammlung war. Später besaß er auch „Auferstehung“ von 1917 (G 1917-1) sowie „Der Mops“ von 1920 (G 1920-13).

⁶⁹ Siehe Kapitel 3.2.2.

⁷⁰ DRENKER-NAGELS 1996, S. 19.

⁷¹ KAHNWEILER/LEISTNER 1987 (1986), S. 23.

⁷² FREY/KERSTEN 1987, S. 78.

⁷³ Siehe ein Schreiben von Heinrich Campendonk an Hans Koch vom 18. Oktober 1919: „*Flechtheim habe ich endgültig abgeschlossen, was der Mann erzählt hat über seinen Vertrag mit Klee u.s.w. war alles unwahr.*“, in: AUSST.-KAT. DÜSSELDORF 1994, S. 25.

⁷⁴ DUBOIS 2021.

Künstler ins Gespräch zu bringen, allerdings zumindest im Fall von Werner Heuser mit mäßigem Erfolg. 1920 war Heuser beispielsweise – vermutlich durch Vermittlung Flechtheims – in einer internationalen Ausstellung in Genf vertreten. Auch die Auswahl Heusers für eine japanische Wanderausstellung, die bereits 1923 getroffen wurde, könnte auf ihn zurückzuführen sein. Das Künstlerportfolio trug jedenfalls seine Handschrift.⁷⁵ Der Entstehungszusammenhang der bislang unerforschten deutschen Kunstaussstellung, die 1926 in Tokio stattfand, bleibt zu klären.⁷⁶

Es ist naheliegend, dass der Vertrag mit Heuser bis etwa 1925 Bestand hatte. Bis zum Sommer 1925 findet sich Heusers Name in den Annoncen der Galerie und es wurden, nach Bildunterschriften zu schließen, Reproduktionsrechte seiner Werke durch die Galerie vergeben. Die Etiketten der Galerie auf Rückseiten von Gemälden Heusers geben zum aktuellen Zeitpunkt wenig Aufschluss über den exakten Zeitraum ihrer Zusammenarbeit, widersprechen der Annahme aber auch nicht.⁷⁷ Es ist davon auszugehen, dass nach 1925 die Zusammenarbeit in bedeutend geringerem Umfang fortgesetzt wurde. Werner Heuser wurde immerhin auch 1930 noch in der von Alex Vömel geleiteten Düsseldorfer Galerie gezeigt.⁷⁸ Eine weitere Tatsache könnte auf eine fortgesetzte Zusammenarbeit deuten. 1927 erhielt der Kunsthändler I. B. Neumann Leihgaben von Alfred Flechtheim, damit dieser den US-Markt sondiere.⁷⁹ Der zunächst in Berlin ansässige Neumann hatte 1920 die progressive Düsseldorfer Galerie von Bergh & Co. übernommen, die Hans Koch geleitet hatte und in der auch Heuser ausgestellt hatte. 1923 wanderte Neumann in die USA aus. Wie Katalognummer G 1929-21 zeigt, gelangte ein auf 1929 datiertes Gemälde von Heuser als Teil von Neumanns Sammlung an die S. P. R. Galleries in New York City. Es ist möglich, dass dies in direktem Kontakt zwischen Neumann und Heuser zustande kam, aber auch, dass die Galerie Flechtheim weiterhin Bilder in die USA vermittelte und Heuser einschloss.

Die Distanzierung Flechtheims von Werner Heuser um 1925 fällt eventuell mit dem Ende einer bestehenden Vertragslaufzeit zusammen. Sie steht allerdings auch im Kontext von Heusers

⁷⁵ Siehe Anonym, Rubrik „Aus fremden Ländern“, in: Rhein- und Ruhrzeitung, Nr. 67, 13. Februar 1923, Abendausgabe, S. 3: „*Deutsche Kunstaussstellung Japan. Für eine Ausstellung deutscher Kunst, die in diesem Jahre in den Hauptstädten Japans gezeigt werden soll, werden angekauft: Werke von Bretz, Campendonk, Cürten, Heckel, Hofer, Werner Heuser, Kirchner, Kokoschka, Levy, Moll, Nauen, Nolde, Pechstein, Purrmann, Karli Sohn, Starke, von Waetjen, E. R. Weiß und Bronzetiere seiner Gattin, der Renée Sintenis.*“

⁷⁶ AUSST.-KAT. TOKIO 1926. Hier zeigte Heuser sein „Goldfischglas“ (G 1925-5), das sich im Nachlass des Künstlers befindet, also offenbar nicht anlässlich der Ausstellung verkauft wurde.

⁷⁷ Die Bilder, auf denen sie zu finden sind, sind bis 1920 datiert. Da Werner Heuser Bilder häufig übermalte, ist auch dies kein eindeutiger Nachweis, wann die Leinwände in der Galerie gehandelt wurden.

⁷⁸ Es handelte sich um die Ausstellung „Seit Liebermann in Deutschland. Aquarelle-Zeichnungen-Graphik“, siehe DASCHER 2011.

⁷⁹ DASCHER 2017, S. 2.

stilistischer Wandlung sowie den rapiden kunsthistorischen Entwicklungen der frühen 1920er-Jahre im ganzen Land, als der noch einmal aufgeblühte Expressionismus von der Kunstkritik für tot erklärt wurde. Vereinzelt finden sich in der Sekundärliteratur Bemerkungen, Flechtheim habe den Expressionismus, dem er auch Werner Heuser anfangs zuordnete, abgelehnt.⁸⁰ In der Tat schwand sein Interesse ab 1921. Er schrieb im Rückblick: „*mein Glaube an Düsseldorf und an die Expressionisten, an deren ‚unerhörte Leinwände‘ begann zu wanken und stürzte zusammen, als ich wieder mit Paris und seinen Künstlern in regelmäßigen Kontakt kam*“.⁸¹ Zuvor galt sein Engagement aber sehr nachdrücklich dem Expressionismus, wie auch der gleichlautende Titel seiner ersten Ausstellung nach dem Krieg zeigte. Wie noch zu sehen sein wird, stand der Expressionismus im Jahr 1920 zugleich auf dem Höhepunkt der öffentlichen Wahrnehmung und war im Verfall begriffen – zumindest in den Augen der Kritikerinnen und Kritiker. Flechtheim hatte ihn geschäftlich noch nicht abgeschrieben und kämpfte für die Wahrnehmung „seiner“ Künstler im Rahmen des Stilbegriffs. In einem von Flechtheims Ausstellungskatalogen ließ es sich der Galerist mit Hinweis auf Eckart von Sydows neu erschienenen Buch „Deutsche expressionistische Kultur und Malerei“ nicht nehmen festzustellen: „*Wenn Herr von Sydow die diesjährige Düsseldorfer Ausstellung besichtigt haben wird, die Bilder von Burchartz, Eberz, Gleichmann, Werner Heuser, Macke, Morgner, Nauen, Rohlf, Seehaus, wird er einen Nachtrag schreiben müssen über die rheinische und westfälische expressionistische Kultur und Malerei.*“⁸² Zur großen Ausstellung „Deutscher Expressionismus Darmstadt 1920“ sendete er Arbeiten zahlreicher Künstler seiner Galerie, darunter auch zwei Gemälde und sechs von ihm selbst verlegte Lithografien von Werner Heuser.⁸³

Heuser profitierte gerade von Flechtheims Hoffnung auf Düsseldorf und den Expressionismus um 1919/20. Anfang 1920 zeigte Flechtheim eine Einzelausstellung Heusers, die neben der Herausgabe der expressionistischen Holzschnittmappe „Köpfe“ ein Jahr später den Höhepunkt ihrer Zusammenarbeit bildete (siehe Kapitel 3.2.3). Mit Werken von 1903 bis 1919 kann sie als Versuch eines Werküberblicks verstanden werden, wobei die Arbeiten des Jahres 1919 deutlich überwogen. Die Begleitpublikation fiel allerdings etwas bescheiden aus. Auf einen begleitenden Text wurde gänzlich verzichtet und neben der Exponatliste und vier Reproduktionen nur

⁸⁰ Zum Beispiel FLACKE-KNOCH 1987, S. 479.

⁸¹ FLECHTHEIM 1923, S. 154.

⁸² AUSST.-KAT. DÜSSELDORF 1920a, S. 22.

⁸³ AUSST.-KAT. DARMSTADT 1920.

die im Vorjahr publizierte Künstlerbiografie des Mappenwerks „Die Schaffenden“ abgedruckt. Das Heft enthielt mehr Annoncen als Inhalte.⁸⁴

Alfred Flechtheim band Werner Heuser auch in anderer Hinsicht in seine Tätigkeiten ein. 1921 erschien die erste Ausgabe des „Querschnitts“. Die Ausgabe 2/3 vom Mai 1921 wurde von Werner Heuser gemeinsam mit dem ehemaligen Regierungsassessor Hermann von Wedderkop herausgegeben, der anfangs Teil des beratenden Ausschusses des Jungen Rheinland gewesen war. Vielleicht ist diese unerwartete Herausgebertätigkeit mit Heusers Sprachgewandtheit und seinem großen Netzwerk zu erklären. Doch scheint das Experiment nicht geglückt zu sein, denn bereits im nächsten Heft erschien Heusers Name nicht mehr. Er trug allerdings in den Folgejahren karikaturhafte Zeichnungen zur Zeitschrift bei. Darunter waren unter anderem, ein Lieblingsthema von Alfred Flechtheim, humorvolle Darstellungen von Boxern, die er mit schnellen Linien umriss (Abb. 68), aber auch Karikaturen und Aktfiguren. Da einige der Zeichnungen Datierungen auf die Jahre zwischen 1922 und 1929 aufweisen, ist nachvollziehbar, dass die Bilder teilweise erst Jahre nach ihrer Entstehung und vermutlich auch Einreichung publiziert wurden. Es handelte sich nicht um Illustrationen, sondern um eigenständige künstlerische Beiträge, die nach Belieben verwendet wurden.

Nicht nur Alfred Flechtheim wendete sich Anfang der 1920er-Jahre vom Expressionismus ab, auch Werner Heuser folgte etwa um das Jahr 1922/23. Bald fiel die Nähe seiner Kunst zu jener Karl Hofers ins Auge, von der in Kapitel 2.3.5 die Rede war. Vermutlich schrieb Alfred Flechtheim Heuser nach und nach gegenüber dem erfolgreicherem Hofer ab, der ebenfalls von ihm vertreten wurde. Sicherlich spielt es für das Ende der engeren Geschäftsbeziehung auch eine Rolle, dass Flechtheim 1921 eine Berliner Filiale eröffnete, die schnell de facto zum Hauptsitz der Galerie wurde. Sein Geschäftspartner Daniel-Henry Kahnweiler riet ihm dazu, nicht nur französische und rheinische, sondern verstärkt auch andere deutsche Künstlerinnen und Künstler zu zeigen.⁸⁵ Aus dem Rheinland nahm Flechtheim nur eine Handvoll Künstler in das Berliner Programm auf. Es steht zu vermuten, dass es diejenigen waren, die bei ihm unter Vertrag standen.⁸⁶ Darunter war zwar auch Werner Heuser; mit Ausnahme von Heinrich Nauen hatte das Rheinland in den Berliner Galerieausstellungen, wenn man den Ausstellungstiteln

⁸⁴ Aufschlussreich ist allerdings der Blick auf die Sammlernamen, die unter den Bildtiteln vermerkt sind. Demnach waren, vermutlich durch Flechtheims Vermittlung, Emil Löwenstein, Düsseldorf, Dr. Straeter, Düsseldorf, Dr. Helmut Simons, Düsseldorf, [Fritz August] Breuhaus, Düsseldorf, [Josef] Gottschalk, Düsseldorf, Dr. [Rudolf] Wahn, Krefeld, im Besitz von Heuser-Werken.

⁸⁵ WIESE 1987, S. 51.

⁸⁶ Es handelt sich um Heinrich Nauen, Otto von Wätjen, Karli Sohn-Rethel, Werner Heuser, Christoph Drexel und Max Peiffer-Watenphul, siehe SIEMSEN 1922, S. 73.

folgt, jedoch kein großes Gewicht.⁸⁷ Flechtheims Engagement für die rheinischen Künstler hat dennoch wesentlich zu ihrer nationalen Sichtbarkeit beigetragen. Im Vergleich: In den sechs Jahren zwischen 1919 und 1925 hat Werner Heuser rund doppelt so oft ausgestellt wie in den Jahren zwischen 1926 und 1932. Auch wurde er unter der Protektion von Flechtheim auffallend häufiger in Kunstzeitschriften und anderen Publikationen genannt.

3.1.3 Kontakte nach Hessen

Nimmt man Werner Heusers Verbindung zu Kunststädten außerhalb des Rheinlands in den Blick, so fällt neben Nürnberg⁸⁸ vor allem die Präsenz in Wiesbaden sowie in Kassel, Darmstadt und Frankfurt auf.⁸⁹ Dafür können verschiedene Gründe angenommen werden. Zum einen bestand der eingangs genannte, 1904 gegründete und bis 1922 bestehende Verband der Kunstfreunde in den Ländern am Rhein, der zu den sehr umfassend gedachten „Rheinlanden“ auch Frankfurt und Darmstadt zählte. Die Schirmherrschaft über den Verband hatte der Darmstädter Großherzog Ernst Ludwig inne. Außerdem gab es eine enge historische Verbindung Düsseldorfer Maler nach Hessen und insbesondere in die Akademiestadt Frankfurt.⁹⁰ Willingshausen als Treffpunkt hessischer und rheinischer Künstler ist bereits zur Sprache gekommen. Werner Heusers Lehrer Carl Bantzer kann hier als später Vermittler ausgemacht werden.⁹¹ Um die Jahrhundertwende bestanden darüber hinaus Verbindungen von Düsseldorf zum Darmstädter Jugendstil.⁹² Peter Behrens wurde auf Initiative des Oberbürgermeisters Wilhelm Marx denn auch 1903 als Leiter der Kunstgewerbeschule Düsseldorfs aus Darmstadt berufen.⁹³ Nach dem Ersten Weltkrieg bestanden außerdem Kontakte zur Darmstädter Sezession und ihrem Umkreis.⁹⁴ Eine verbindende Figur war der Künstler Paul Thesing, den Werner Heuser aus dem Pariser Café du Dôme gekannt haben dürfte. Thesing wurde wie er von Alfred Flechtheim gefördert und stellte 1921/22 mit dem Jungen Rheinland aus. Innerhalb der Darmstädter Sezession

⁸⁷ Siehe DASCHER 2011.

⁸⁸ Der dortige Museumsdirektor Fritz Traugott Schulz, ein gebürtiger Rheinländer, zeigte 1921 eine Ausstellung des Jungen Rheinland in Nürnberg und präsentierte auch 1928 und 1930 gezielt Düsseldorfer Künstler. In der Ausstellung 1930 war die Auswahl von Bildern Werner Heusers anlässlich seines 50. Geburtstags besonders groß. Die Nürnberger Galerie erwarb 1929 seinen „Zeitungsleser“ von 1927 (G 1927-15) und 1930 das Bild „Pierrot“ von 1929 (G 1929-54). Beide wurden 1937 beschlagnahmt.

⁸⁹ In Wiesbaden stellte er 1915, 1917, 1919 und 1922 aus, in Kassel 1922, in Frankfurt 1912, 1915, 1919, 1920, und 1923, in Darmstadt 1910, 1920 und 1929.

⁹⁰ GROSSKINSKY 2011.

⁹¹ „Neben der Düsseldorfer bestand in Willingshausen eine Kasseler Sektion, in den 80er Jahren angeführt von Heinrich Otto (1858-1923) und Theodor Matthei (1857-1920)“, siehe KÜSTER 2003b, S. 46.

⁹² Siehe CEPL-KAUFMANN 1988, S. 147 sowie HÜLSEN-ESCH 2019 zum Kontakt von Max Clarenbach und Joseph Maria Olbrich ab 1904/05.

⁹³ MOELLER 1991, S. VII und 17.

⁹⁴ AUSST.-KAT. BONN 1999.

galt er als „Zentralgestalt“⁹⁵. Ob Werner Heuser direkte und tiefergehende Kontakte zu den deutlich politischeren Darmstädter Kollegen pflegte, darf bezweifelt werden. Seine nachweisliche Verbindung zu ihnen bestand darin, dass er Lithografien zu dem 1924 im expressionistischen Darmstädter Verlag Dachstube herausgegebenen Gedichtband „Der Vorläufer“ seines Freundes Wolfgang Petzet beisteuerte. Petzet hatte engen Kontakt mit den Darmstädter Literaten. Er hatte nach dem Krieg ein Studium in Heidelberg begonnen, wo er Carlo Mierendorff kennenlernte, der wie er selbst Soziologie studierte.⁹⁶ Der spätere Politiker Mierendorff hatte für die Zeitschrift „Die Dachstube“ geschrieben und gehörte, wie alle Mitglieder dieses Kreises, am 8. Juni 1919 zu denjenigen, welche die Darmstädter Sezession mit den Worten gründeten: „Die radikalen Künstler Darmstadts haben sich zu einer Sezession zusammengeschlossen, haben die längst erforderliche Reinigung von bourgeoischer Verschmutzung vollzogen.“⁹⁷ Der Kontrast zu den betont unpolitischen Absichtsbekundungen des Jungen Rheinland ist offensichtlich. Ein weiteres Gründungsmitglied war zwar der Maler Heinrich Heuser, mit dem es oft zu Verwechslungen kam, nicht aber Werner Heuser.

In der großen Sezessions-Ausstellung „Deutscher Expressionismus Darmstadt 1920“ war, wie bereits erwähnt, auch Werner Heuser vertreten, allerdings als Gast. Mit seinem Galeristen Alfred Flechtheim ist eine klare Vermittlerfigur des Düsseldorfer Kreises zu benennen. Flechtheim wird zu diesem Zeitpunkt bereits seine Chancen auf dem hessischen Kunstmarkt sondiert haben. 1921 eröffnete er unter Leitung von Gustav Kahnweiler seine Galeriefiliale in Frankfurt. Es wird vermutet, dass auch der heute weitestgehend unbekannteste Frankfurter Galerist Herbert Cramer eng mit Alfred Flechtheim zusammenarbeitete.⁹⁸ Dort stellte Werner Heuser 1919 und 1920 aus. Die Präsenz Heusers in Hessen reichte allerdings nicht über die frühen 1920er-Jahre hinaus und dürfte einzelnen guten Kontakten und Flechtheims Rührigkeit, nicht aber einer soliden Etablierung in Künstler- oder Sammlerkreisen geschuldet sein.

3.1.4 Schauspielhaus Düsseldorf

Spätestens mit der Verbindung zur Familie Sohn-Rethel wurde Werner Heuser auch mit dem Umfeld des Düsseldorfer Schauspielhauses vertraut, das unter der Leitung von Louise Dumont und Gustav Lindemann stand. Die 1904 gegründete anspruchsvolle Reformbühne galt als

⁹⁵ NETUSCHIL 2011, S. 71.

⁹⁶ PETZET 1982.

⁹⁷ Zur Vorgeschichte und Gründung siehe AUSST.-KAT. DARMSTADT 1997, S. 13.

⁹⁸ Werner J. Schweiger, Galerie Cramer, Eintrag für die geplante Publikation „Lexikon des Kunsthandels der Moderne im deutschsprachigen Raum 1905–1937“, BG, BG-WJS-M-1, 109.

wegweisende kulturelle Institution des Rheinlands im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts. Else Sohn-Rethel war gut mit Louise Dumont befreundet und ihre Tochter Mira wurde, „jung an Jahren, [...] von Louise Dumont [...] ans Schauspielhaus geholt, wo man ihr ausgebildetes, sicheres Klavierspiel wirkungsvoll einsetzt.“⁹⁹ Viele Freundschaften und Bekanntschaften des Ehepaars Heuser bildeten sich in diesem Umkreis: zu dem Schriftsteller Hans Franck, zu dem Schauspieler und Künstler Adolf (Adi) Dell, zu Gustav Gründgens,¹⁰⁰ zu dem Dramaturgie-Lehrer und Kunstkritiker Heinrich Wilhelm Keim, der späteren Oscar-Preisträgerin Louise Rainer, der Schauspielerin Ria Thiele, zu Herbert Eulenberg, dem Tänzer Ernst Heimrath¹⁰¹ (Abb. 69) und, allen voran, zu dem Schauspieler Peter Esser.¹⁰² Neben ihm übernahm Werner Heuser 1924 sogar eine schauspielerische Rolle in dem „ersten in Düsseldorf hergestellten Großfilm“ „Graf Chagron“ unter der Regie von Hans-Jürgen Völcker.¹⁰³

Das Schauspielhaus und seine Leitung standen zeitweilig unter dem Ruf einer allzu sozialistischen Haltung. Herausgeber der hauseigenen, überregional rezipierten Zeitschrift „Masken“ war anfangs der Anarchist Gustav Landauer, der 1919 in Folge seiner Beteiligung an der Münchner Räterepublik nach einer gerichtlichen Verurteilung von der Menschenmenge erschlagen wurde.¹⁰⁴ Unter seiner Herausgeberschaft liest man in den „Masken“ viel Politisches. Künstlerisch war jedoch der hohe Anspruch und der Wagemut des Schauspielhauses entscheidend. Die Leitung legte Wert auf Szenenentwürfe nach dem aktuellen Stand der Kunst.¹⁰⁵ Unter anderem wurden Edvard Munch (1908) und der junge Akademiestudent August Macke (1906)

⁹⁹ Anna Klapheck, „Gruß an Mira Heuser“, in: Rheinische Post, 13. März 1954. Siehe auch Anna Klapheck, „Besuch bei der Enkelin Rethels. Mira Heuser hütet den Nachlaß“, in: Rheinische Post, 28. November 1959; G.[erth] Sch.[reiner], „Der Kunst innig hingegeben. Mira Heuser vollendet heute ihr 80. Lebensjahr“, in: Neue Ruhr Zeitung, 14. März 1964.

¹⁰⁰ Schüler der Hochschule für Bühnenkunst vom 1. April 1919 bis „1./7.20“; siehe Schülerlisten, TMD-DLA.

¹⁰¹ In Heusers Nachlass befinden sich sieben Gemälde, die rückseitig einen Klebezettel mit der Aufschrift „Eigentümer Ernst Heimrath“ tragen. Der Tänzer, 1905 geboren, unterzeichnete 1924 einen Ausbildungsvertrag am Düsseldorfer Schauspielhaus und war dort 1926–1928 angestellt. 1945 kam er bei einem Bombenangriff auf Düsseldorf ums Leben. Möglicherweise gelangten die Gemälde daher nach dem Krieg wieder an Werner Heuser zurück.

¹⁰² Siehe Korrespondenz im Nachlass. Weitere Theaterfreunde könnten sie auch an anderen Orten kennengelernt haben, zum Beispiel Mathilde de Buhr in Gummersbach sowie Otto Gebühr und Jürgen Fehling auf der Insel Hiddensee. Die Tänzerin de Buhr war um 1918 mit Carlo Mense liiert, der sie auch mehrfach porträtierte. Nach 1945 schrieb sie in einer regionalen Zeitung eine Kolumne über die Geschichte der Familie Heuser, die wie sie aus Gummersbach stammte. Briefe im Zusammenhang mit Gebühr und Fehling nehmen häufig Bezug auf Hiddensee. Otto Gebührs Tochter Hilde Gebühr war vom 1. Mai 1927 bis 1929 Schülerin der Hochschule für Bühnenkunst in Düsseldorf, siehe Schülerlisten, TMD-DLA.

¹⁰³ Annonce unter anderem in: Der Beobachter. Organ für deutsche demokratische Politik und soziale Kultur im Bergischen Lande, in Rheinland und im Ruhrgebiet, Jg. 4, Nr. 24, 28. Juni 1924, o. S. Setfotos und Entwürfe befinden sich im Archiv des Düsseldorfer Filmmuseums (FM.SLG.Tosca).

¹⁰⁴ Siehe den tendenziösen, gegen das Schauspielhaus gerichteten Artikel von Gustav Luhde, Die trauernden Masken, in: Düsseldorfer Zeitung, Nr. 188 a, 5. Mai 1919. Auf diesen hin, so ist in der folgenden Ausgabe der Masken zu lesen, ohrfeigte ihn Gustav Lindemann öffentlich.

¹⁰⁵ MEISZIES 1984, S. 234.

für Entwürfe verpflichtet.¹⁰⁶ Auch nach dem Ersten Weltkrieg wurden enge Kontakte zu Künstlerinnen und Künstlern gepflegt und es gab zahlreiche Überschneidungen der Netzwerke. Herbert Eulenberg, Gründungsmitglied des Jungen Rheinland und zuvor bereits Beirat des Sonderbundes, war für das Schauspielhaus tätig. In den „Masken“ schrieb über bildende Kunst unter anderem der Kunsthistoriker Wilhelm Worringer, der im beratenden Ausschuss des Jungen Rheinland vertreten war,¹⁰⁷ und Heinrich Wilhelm Keim, der auch in Tageszeitungen Kunstkritiken veröffentlichte. Außerdem gestalteten Künstler die Zeitschrift des Schauspielhauses mit. Auf Werner Heusers Beitrag wurde bereits verwiesen (Abb. 61). Einer der wichtigen Kritiker und späteren Sammler des Jungen Rheinland, Gerth Schreiner, war vor dem Ersten Weltkrieg Schauspielschüler gewesen.¹⁰⁸ Louise Dumont wurde in den Ehrenausschuss der „1. Internationalen Kunstausstellung“ 1922 gebeten.¹⁰⁹ 1926 erfuhr die Verbindung des Schauspielhauses zur Kunstakademie eine wesentliche Stärkung, als der neue Direktor Walter Kaesbach eine Bühnenklasse unter Leitung von Walter von Wecus ins Leben rief, in der auch Heinrich Wilhelm Keim unterrichtete. Dumont und Lindemann wurden 1930 Ehrenmitglieder der Kunstakademie.¹¹⁰ Werner Heuser war also nur einer von vielen Vermittlern zwischen Schauspiel und freier Kunst. Durch die familiäre Vorgeschichte war seine Bindung an die Institution aber besonders eng.

Von Louise Dumont ist bekannt, dass sie intensive, erotisch aufgeladene Beziehungen zu Schauspielerinnen pflegte und Bisexualität als Lebensmodell offen thematisierte.¹¹¹ Dieser Aspekt ihrer Person ist insofern von Relevanz, als er ein Licht auf die Handlungsspielräume im Umgang mit Sexualität und insbesondere Homosexualität in dieser Zeit wirft, in der die Emanzipationsbewegung allmählich Fuß zu fassen begann. Spezialisierte Zeitschriften behandelten die gleichgeschlechtliche Liebe und Petitionen des Aktivisten Magnus Hirschfeld zur Abschaffung des Paragraphen 175, der sexuelle Handlungen zwischen Männern für strafbar erklärte, konnten auch in Düsseldorf die Unterschriften zahlreicher Personen des öffentlichen Lebens gewinnen. Unter anderem unterzeichneten Herbert Eulenberg,¹¹² Hans Heinz Ewers und Hans Franck vom Düsseldorfer Schauspielhaus.¹¹³ Werner Heuser lehnte weibliche Homosexualität,

¹⁰⁶ Ebd., S. 236.

¹⁰⁷ WORRINGER 1924/25.

¹⁰⁸ MATZIGKEIT 1992, S. 134.

¹⁰⁹ Schreiben von Arthur Kaufmann an Louise Dumont vom 11. April 1922, TM-DLA, SHD 16922 (alt 16931).

¹¹⁰ LOUP 1957, S. 11.

¹¹¹ LIESE 1971, S. 322ff.

¹¹² Zu Eulengs Unterstützung siehe auch das Schreiben von Herbert Eulenberg an Magnus Hirschfeld vom 6. April 1927, BA, R 8071/1, Bl. 44 (digitalisiert).

¹¹³ BORCHERS 2001, S. 16.

zumindest später, ab.¹¹⁴ Männlicher Homosexualität stand er jedoch tolerant gegenüber. Sein Freund und Schwager Karli Sohn-Rethel war Männern zugeneigt und machte daraus im engeren Kreis kaum einen Hehl,¹¹⁵ ebenso wie dessen Bruder Otto. Die Homosexualität von Heusers Sohn Klaus scheint der herzlichen Beziehung zum Vater keinen Abbruch getan zu haben; ja mehr noch: Wie bereits in Kapitel 2.2 erläutert, pflegte Werner Heuser nach dem Ersten Weltkrieg offenbar selbst eine Beziehung zu einem Mann. Jahre später schrieb er darüber: „*Da dieser Freund besonders lieb und herzlich, / bescheiden auch, dem Schönen zugewandt, / war es von Anfang an für Mira schmerzlich, / obwohl sie mich, wie immer, doch verstand.*“¹¹⁶

Während die Beziehung Werner Heusers zu dem unbenannten Freund nicht von Dauer war, stand Mira Heuser ab dieser Zeit dem Schauspieler Peter Esser nahe. Als die eigene Wohnung in der Goltsteinstraße den Bomben zum Opfer gefallen war, zog das Ehepaar Heuser in Essers Haus in Meerbusch ein, wo sie gewissermaßen in einer *Ménage à trois* lebten. Werner Heuser beschrieb dies so: „*Sie selbst [Mira] gewann, voll Güte und Empfinden / jemanden lieb, dem, innerlich getrübt, / es schwer, sich mit dem Leben abzufinden, / an ihm hat Mira Hilfe ausgeübt. / Es wurde aus dem helfenden Verständnis / und weil er sich vereinsamt immer fand / das bleibend starke, herzliche Bekenntnis / der Zuneigung, die beide sie verband.*“¹¹⁷ Häufig fuhren Mira und Peter gemeinsam in den Urlaub; gleichzeitig beschreiben Heusers Erinnerungen und illustrieren Fotos der Zeit, dass die Liebe des Ehepaars Heuser zueinander darunter nicht wesentlich litt. Zielen diese Bemerkungen vordergründig allzu sehr ins Sensationslüsterne, so sind sie doch wichtig zur Beschreibung eines kulturellen Mikroklimas im Umkreis des Düsseldorfer Schauspielhauses. Sie tragen konkrete Beispiele zu dem Eindruck bei, dass sowohl progressive (im Fall seiner eigenen Ehe) als auch konservative Elemente (im Fall weiblicher Homosexualität) Werner Heusers Haltung bestimmten. In dieser Zeit waren Reformehen öffentliches Thema. In der Vossischen Zeitung wurde beispielsweise 1928 geschrieben: „*Über die Ehe hört man ja heute allerhand Neues. Es wird furchtbar viel mit Worten gerasselt. Zeitehe, Kameradschaftsehe, Ehe zu Dritt. In jeder Saison wird auf diesem Gebiet ein neues Modell angeboten.*“¹¹⁸ Dass Frauen eine „Ehe zu Dritt“ für sich in Anspruch nahmen und nehmen durften, darf dennoch als Seltenheit gelten. Der Buchtitel von Georges Anquetil, dem dieses Schlagwort

¹¹⁴ In einem Gelegenheitsgedicht der 1940er-Jahre, in dem er aus sexuellen Gründen einer nahen Freundin von einer Reise mit einer Freundin abriet, findet sich der problematische Vers „*dem Mann gehört der Frauenleib*“ (Nachlass Werner Heuser).

¹¹⁵ PETZET bis 1985, S. 277.

¹¹⁶ HEUSER 1963, S. 34.

¹¹⁷ Ebd., S. 34.

¹¹⁸ Vossische Zeitung, Beilage der Morgenausgabe, 25. Dezember 1928, zitiert nach: EITZ/ENGELHARDT 2015, Kapitel „Wilde Ehen neue Ehe und andere Eheformen“, S. 182–193.

entstammt, trägt bezeichnenderweise den Untertitel „Das Recht auf die Geliebte“ beziehungsweise im Original „La maîtresse légitime“.

3.1.5 Künstlerverein Malkasten und Club der Künstler

Spätestens ab 1920 war Werner Heuser Mitglied des Künstlerverein Malkasten, den er schon vor dem Krieg, vermutlich bereits als Student kurz nach der Jahrhundertwende, frequentiert hatte.¹¹⁹ Offiziell trat er ihm allerdings in einer Zeit bei, in welcher der traditionsschwere Verein unter jungen Künstlern nicht nur gut gelitten war. Werner Heuser trat zeitgleich mit seinen Kollegen des Jungen Rheinland Joseph Enseling, Arthur Kaufmann, Fritz Lewy und Richard Schwarzkopf ein, in seinem ersten Jahr bezog er zunächst eine Besucherkarte.¹²⁰ Adolf Uzarski wurde bereits 1919 im Vereinsbericht genannt¹²¹ und war von 1921 bis 1922 ordentliches Mitglied.¹²² Heuser dürfte durch seine Bindung an die Familie Sohn-Rethel einen starken persönlichen Bezug zu den vorangegangenen Künstlergenerationen Düsseldorfs gehabt haben, denen der Malkasten einst durchaus eine fortschrittliche Institution gewesen war. Im Revolutionsjahr 1848 gegründet, diente der Künstlerverein Malkasten als Ort des Austauschs und der Vernetzung für Künstler und kunstinteressierte Bürger. Frauen wurden erst ab den 1970er-Jahren zugelassen und kamen zuvor lediglich als Gäste. 1928 wurden mit Rudi vom Endt und Jupp Rübsam modern orientierte Künstler in den Vorstand aufgenommen, 1929 folgte Ferdinand Carl Cürten. Er etablierte ein Vortragsprogramm, für das er Redner aus dem Kreis der „Modernen“ wie Herbert Eulenberg und Theodor Däubler einlud.¹²³ Auch Werner Heuser brachte sich aktiv in die Vereinsaktivitäten ein, vor allem in der Vorbereitung der traditionellen Feste und Redouten. Die Feste des Malkastens waren im 19. Jahrhundert legendär und hatten seinen Ruhm weit über die Stadtgrenzen hinaus begründet. Heuser beteiligte sich bereits 1924 am Bühnenbild des Kabarett „Die Palette“.¹²⁴ 1929 wurde für die Konzeption der Redoute zu Karneval 1930 ein Wettbewerb ausgeschrieben. Werner Heuser erhielt einen zweiten Preis für seinen Beitrag „Nord-Süd“.¹²⁵ Gewählt wurde das Thema „Atlantis“ von Karl Ackermann, für das Heuser

¹¹⁹ Laut eigener späterer Angabe gehörte er bereits ab 1902 zum Malkasten, siehe die gereimten Briefe an den Malkastenvorstand vom 11. November 1950 und vom 3. April 1964, Nachlass Werner Heuser.

¹²⁰ Mitglieder-Verzeichnis des Künstler-Vereins „Malkasten“, Februar 1920, S. 23.

¹²¹ WIESE 1998, S. 61 und 63.

¹²² Mitglieder-Verzeichnis des Künstler-Vereins „Malkasten“, Februar 1921, S. 41, sowie Verzeichnis des Folgejahres.

¹²³ Eulenberg sprach sich in seinem Vortrag beispielsweise für das in konservativen Kreisen umstrittene Heinrich-Heine-Denkmal aus, siehe Jahresbericht 1929 im Mitglieder-Verzeichnis des Künstlervereins „Malkasten“, März 1930, S. 5.

¹²⁴ Jahresbericht 1924 im Mitglieder-Verzeichnis des Künstlervereins „Malkasten“, März 1925, S. 6.

¹²⁵ Anonym, Nach 15 Jahren wieder Malkastenredoute, in: Düsseldorf Stadt-Anzeiger, Nr. 353, 29. Dezember 1929, o. S.

gemeinsam mit dem Architekten Wilhelm Brink die Dekoration für den Rittersaal der städtischen Tonhalle entwarf.¹²⁶ Für das Sommerfest 1930 „Jacobis Haus und Garten im Licht- und Blumenrausch“ war er für eine Schmetterlings- und eine Kindergruppe im Festzug der Feier zuständig.¹²⁷ Leider lässt sich nicht mehr nachvollziehen, ob und wie all diese Entwürfe umgesetzt wurden. Von den Dekorationen liegen im Archiv des Künstlerverein Malkasten keine eindeutig zuordenbaren Aufnahmen vor.¹²⁸

Relativ kurze Zeit nach diesen Aktivitäten, am 9. März 1931,¹²⁹ löste sich unter Werner Heuser und Arthur Kaufmann eine neue Vereinigung vom Malkasten – nach der Rheingruppe die zweite Abspaltung, die er mit veranlasste. Der äußere Anlass waren von Mitgliedern wie dem konservativen Maler Erich von Perfall, einem Altersgenossen der kritisierten Künstler, als anstößig empfundene Karnevalsdekorationen. Die Volksparole wettete am 18. Februar 1931 anlässlich der Ereignisse: „[...] oder ist es ein Witz, die ‚berühmte‘ Kunstmutter, Frau Ey, lebensgroß und splitternackt, die unförmlichen Brüste mit Warzen aus Staniol und rotem Stoff ‚geziert‘, in wogendem Speck an die Wand zu malen? Ist es ein Witz, wenn sich die vier Autoren in lächerlichen Matrosenanzügen an die Wand portraituren, das Hakenkreuz auf den Arm tätowiert, zwischen sich nackte Mädels, und einer augenscheinlich im Begriffe, die Hose aufzumachen?“¹³⁰ Die Maler dieser Bilder waren die Mitglieder der Rheingruppe: Arthur Kaufmann, Ernst Schumacher-Salig, Jean Paul Schmitz und Bruno Goller.¹³¹ Der Artikel der Volksparole richtete sich gegen die „neuen“ Künstler, die nicht mehr die Tradition hochhielten und sich erdreisteten, auch politische Spitzen zu bringen. Aus dieser Sicht ging es um alt gegen jung, aber auch rechts gegen links und antisemitisch gegen „jüdisch-kulturbolschewistisch“. In der Tagespresse wurde die Sorge um den Einfluss von Nationalsozialisten im Malkasten diskutiert.¹³² Bei der kurz darauf anstehenden Vorstandswahl wurde der Vorstand nicht entlastet und sieben von neun Mitgliedern wurden nicht wiedergewählt.¹³³ Die formelle Spaltung des Vereins folgte auf dem Fuß.

¹²⁶ Siehe Plakat zur Veranstaltung sowie den Jahresbericht des Künstlerverein Malkasten in StAD, 0-1-20-477.

¹²⁷ Das Malkasten-Sommerfest, in: Düsseldorfer Stadt-Anzeiger. Die Montagsausgabe, Nr. 172/23, 28. Juni 1930, o. S.

¹²⁸ Die im KVM erhaltenen Kostümentwürfe, die bislang als Beiträge Werner Heusers galten, konnten im Rahmen der Recherchen neu seiner Tochter Ursula, verheiratete Benser, zugeschrieben werden.

¹²⁹ Datum nach: Anonym, „Rebellion der Künstler“, in: Volkszeitung, 11. März 1931.

¹³⁰ Anonym, „Götzendämmerung im ‚Malkasten‘“, in: Die Volksparole, 18. Februar 1931.

¹³¹ Kunst und Unterhaltung. Beiblatt der Düsseldorfer Lokal-Zeitung, Jg. 26, Nr. 8, 21. Februar 1931.

¹³² SCHROYEN/LANGBRANDTNER 1992, S. 46.

¹³³ Ebd.

Die Volkszeitung vom 11. März 1931 sprach von 68 aus dem Malkasten ausgetretenen Mitgliedern sowie zwei Karteninhabern und nannte ihre Namen.¹³⁴ Es kamen später möglicherweise noch einige hinzu. Rudolf vom Endt sprach 1948 von 80 Sezessionisten,¹³⁵ Arthur Kaufmann, wie gleich zu sehen sein wird, von über 100. Die Austritte waren Thema in der Presse. Oberbürgermeister Lehr versuchte noch ein Jahr später zu vermitteln – vergeblich. Während der Maler Bernhard Gobiet die Wiedervereinigung befürwortete, traten Werner Heuser und Hubert Schöllgen für die Selbständigkeit ein: „*Es wurde betont, dass eine Einigung am ehesten zwischen zwei ebenbürtigen Verbänden zu erreichen sei.*“¹³⁶ Festgehalten wurde, dass sie freundschaftlich zu einander stünden, aber grundsätzlich gegenteilige Auffassungen verträten. Im Malkasten sah man keinen Ort für das eigene künstlerische Selbstverständnis.

Den Arbeitsausschuss der neuen Gruppe, die sich bald Club der Künstler, kurz C.D.K., nannte und dem Werner Heuser von Anfang an vorstand, bildeten neben Heuser die Architekten Karl Wach und Wilhelm Brink, der Schriftsteller Herbert Eulenberg, die Künstler Friedhelm Haniel, Heinz May, Walter Corde und Rudolf vom Endt sowie der Bankkaufmann Leo Gottwald.¹³⁷ Es handelte sich wie beim Malkasten also nicht um eine reine Künstler- oder gar Malervereinigung (allerdings, wie im Malkasten, um eine reine Männergesellschaft). In einem bislang in diesem Zusammenhang nicht ausgewerteten Schreiben an Gerhart Hauptmann von 1932 erläuterte Arthur Kaufmann den C.D.K. folgendermaßen:

„Wir Jungen haben zwar einige Jahre versucht, aus einem Kegel- u. Skatklub wieder einem geistig und künstlerisch lebendigen Verein zu machen. Doch wir haben einsehen müssen, daß trotz einiger schöner Dichter- und Musikerabende der Kampf gegen solch' muffige Atmosphäre unmöglich war. Eine Atmosphäre, die am besten durch eine Angrölung Herbert Eulenburgs gelegentlich eines Heinevortrags charakterisiert wird.

¹³⁴ Genannt in nummerierter Reihenfolge und dieser Nennung: Professor Karl Wach, Professor Werner Heuser, Akademiedirektor Walter Kaesbach, Carl Cürten, Peter Janssen, Herbert Böttger, Carl Weißgerber, Hans Rutz, Bernhard Gobiet, Renz Waller, E. Gottschalk, Willem Stocké, Arthur Erdle, Leo Templin, W. Martini, Fritz Köhler, Otto Mary, Bernhard Sopher, Heinz Tappeser, Friedhelm Haniel, Jankel Adler, Ari W. Kampf, Curt Neyers, Willi Brink, Peter Ludwigs, Heinz May, Paul Hurt, Max Stern, Jupp Rübsam, Fritz Reuter, Jupp Bell, Willi Küpper, Georg Schütz, Jean Paul Schmitz, Schumacher-Salig, Arthur Kaufmann, Fleischhacker, Emil Jungbluth, Walter Corde, Richard Geßner, Josef Sünnen, Corsten, Karli Sohn-Rethel, Rudi vom Endt, Ali Brandt, Leo Assemacher, Willi Overmeyer, Alfred Esser, Ewald Görzig, Hans Schultze, Hans Vils, Macketanz, Hans Hähnle, Wilhelm Hartz, Josef Pieper, Curt Becker, Werner Gilles, Bernhard Gaertner, F. O. Weber, Bruno Goller, Wamper, Jupp Huffels, Adolf Dell, H. Hoerle, Ernst Reiß-Schmidt, Helweg Weiß-Schmidt, Pitt Kreuzberg, Curt Beckmann; die beiden Kartenmitglieder waren Landesrat Gerlach und Bankier Gottwald.

¹³⁵ VOM ENDT 1948, S. 71. Siehe auch MAI 1948, hier S. 59.

¹³⁶ „Club der Künstler bleibt selbständig“, in: Düsseldorfer Stadt-Anzeiger, Nr. 106, 16. April 1932.

¹³⁷ VOM ENDT 1948, S. 71.

Durch eine Häufung ähnlicher Vorkommnisse erfolgte vor 1 ½ Jahren der Austritt von über 100 Ddf. Künstlern, die sich zum Club der Künstler zusammenschlossen. Das ist die ganze Künstlerjugend Düsseldorfs, wobei ich betonen möchte, daß wir unter Jugend nicht die Zahl der Jahre verstehen.¹³⁸ Außer bildenden Künstlern gehören dem C.D.K. auch Schriftsteller, Musiker, Schauspieler und geistig interessierte Laien als ordentliche Mitglieder an.

In einer alten Weinkneipe der Düsseldorfer Altstadt¹³⁹ haben wir seit wenigen Wochen dank der Großzügigkeit eines Kunstfreundes eine Etage als Clubsitz eingerichtet. Eine Reihe meiner Malerkollegen haben die Wände und Türen aufs trefflichste geschmückt.¹⁴⁰

Ein Bericht von Rudolf vom Endt ergänzt Details zum Vereinssitz: *„Keine Wand, keine Türfüllung blieb unbemalt. Sämtliche Tische waren mit Glasplatten bedeckt, unter denen Malereien und Zeichnungen der Mitglieder angebracht waren. Jeder bemühte sich, sein Teil zur Anmut dieser heiteren Stätte beizutragen.“¹⁴¹*

Der Club veranstaltete, wie der Malkasten und auch die jüngeren Künstlervereinigungen der Stadt,¹⁴² Feste. Am 6. Mai 1931 wurde beispielsweise zum Auftakt ein Frühlingsfest mit dem Titel „Wenn die Spargeln wieder blühn“ mit Spargelessen, Künstlerfest, Tanz und Kabarett gefeiert.¹⁴³ Der C.D.K. hatte, so ist auch aus diesem Programm zu schließen, eine bürgerliche Basis. In der Einladung zum Frühlingsfest 1932 im Grafenberger Wald wählten die Künstler eine betont humorvolle Sprache. Angekündigt wurde ein *„zauberhafte[r] frühlingsabend im grafenberger wald mit krisenfreiheit, mondschein und allen attributen der romantik“*, eine *„flotte tanzkapelle“* und Kabarett.¹⁴⁴ Am 30. November 1931 wurde vom C.D.K. zugunsten der Künstler-Winterhilfe die von Arthur Kaufmann verfasste Komödie „Knockout durch Tizian“ gezeigt.¹⁴⁵ Sie wurde im Stadttheater unter Leitung von Walter Bruno Iltz zur Aufführung gebracht und handelte von den Verrücktheiten der Kunstwelt, in denen sich ein junger Künstler zu bewähren hat. Museumsdirektor Karl Koetschau verarbeitete der Autor in der Person eines

¹³⁸ Darin wiederholt sich ein Topos, der bereits im Aufruf zur Gründung des Jungen Rheinland von 1918 vorkommt: *„Voraussetzung sollte nur Jugendlichkeit und Ehrlichkeit des Schaffens sein. Jugendlichkeit, wohl verstanden, nicht in Beziehung aufs Alter gemeint, sondern auf die Stärke und Frische des künstlerischen Strebens“*, siehe AUSST.-KAT. DÜSSELDORF 1985a, S. 19.

¹³⁹ Der Sitz befand sich im ersten Stock des Gasthauses Goldene Rose in der Rosenstraße.

¹⁴⁰ Schreiben von Arthur Kaufmann an Gerhart Hauptmann vom 31. Oktober 1932, StaBiB, GH Br NL BIIa: Nr. 40, Bl. 4–5, Digitalisat: <https://digital.staatsbibliothek-berlin.de/werkansicht/?PPN=PPN771788142> (20. Mai 2022).

¹⁴¹ VOM ENDT 1948, S. 71.

¹⁴² CREMER 2019b.

¹⁴³ Das Fest fand in Heckers Gartenlokal in Hamm statt. Schreiben von C.D.K.-Vorstand Werner Heuser an Gustav Lindemann vom 30. April 1931, DL/TMD, SHD 323.

¹⁴⁴ Einladungskarte in StAD, 0-1-20-477.

¹⁴⁵ Siehe u. a. Knockout durch Tizian, in: Düsseldorfer Tageblatt, 2. November 1931.

Professor Knigge, und ein befreundeter italienischer Maler, Gino, tauchte ebenso auf wie Otto Dix.¹⁴⁶ Im Anschluss wurde ein Künstlerball des C.D.K. im Parkhotel veranstaltet.¹⁴⁷ Das Ganze war, wie die Düsseldorfer Künstlerfeste im Allgemeinen, weniger ein Fest der Künstler als ein Society-Ereignis zu ihrer Finanzierung. Zu den Gästen zählten unter anderem die Industriellenfamilien Haniel und Henkel.¹⁴⁸

Der Club überdauerte nicht lange. Rudolf vom Endt berichtete, Ferdinand Carl Cürten habe 1933 mit einer Hitlerparodie die Aufmerksamkeit der Nationalsozialistinnen und Nationalsozialisten auf den C.D.K. gelenkt, der nach einer Hausdurchsuchung aufgelöst wurde. Laut vom Endt kehrten fast alle später als Mitglieder zum Malkasten zurück, so auch Werner Heuser im Jahr 1939. Dies fällt in eine Zeit, in der er – nach der Entlassung aus der Akademie 1937 und der unmittelbar bevorstehenden Kürzung seiner Abfindungszahlungen – verstärkt versuchte, wieder beruflich Fuß zu fassen.

3.1.6 Kunstakademie Düsseldorf

Die Berufung Walter Kaesbachs zum Direktor der Düsseldorfer Kunstakademie 1924 bedeutete einen Umbruch: „*Hier brach der epochale Konflikt zwischen traditionsbewussten, den Idealen wilhelminisch-nationalistischer Gesinnung folgenden Professoren und einer auf die Errungenschaften der ‚Moderne‘ ausgerichteten Künstlerschaft auf – ein Konflikt, der seine maßlose Übersteigerung unter dem NS-Regime erfahren sollte.*“¹⁴⁹ Der Schritt, Kaesbach vom Städtischen Museum Erfurt an den Rhein zu holen, hatte nach dem Tod Fritz Roebers eine Erneuerung der als konservativ geltenden Kunstakademie zum Ziel.¹⁵⁰ Kaesbach war der erste Nicht-Künstler in diesem Amt.¹⁵¹ Die Idee dazu kam offenbar aus der Professorenschaft, als Professor August Deusser die Übernahme des Postens ablehnte. Dahinter stand die Hoffnung, einen verwaltungstechnisch geschulteren Leiter zu gewinnen.¹⁵² Die Akademie sollte auch

¹⁴⁶ Arthur Kaufmann und Lisbeth Kaufmann, „Auf der Suche nach einer neuen Heimat. Doppel-Memoiren von Lisbeth und Arthur Kaufmann“, Typoskript, DNB, Deutsches Exilarchiv 1933–1945, EB autograph 0101, S. 192ff. Kaufmann berichtet auch, dass er Otto Dix um 1920 kennengelernt und mit ihm korrespondiert habe, noch bevor Das Junge Rheinland ihn einlud. Dix habe sein Porträt gemalt (S. 196). Das Stück wurde nach Kaufmanns Emigration in den USA auf Englisch aufgeführt.

¹⁴⁷ HEUSER 1931–1933, Eintrag vom 30. November 1931.

¹⁴⁸ Ebd. Auch Luise Straus-Ernst nahm teil.

¹⁴⁹ BERING 2014, S. 20.

¹⁵⁰ BAUER 2008, S. 27.

¹⁵¹ Zuvor hatte Johann Hermann Altgelt ein Nicht-Künstler zwar die Geschäftsführung, nicht aber die künstlerische Leitung innegehabt, siehe MYSSOK 2014, S. 14.

¹⁵² Schreiben von Regierungsrat Wilhelm Waetzold an Oberbürgermeister Lehr vom 19. August 1924, StAD, 0-1-3-874.000. Genannt werden als Unterstützer dieser Idee neben Deusser: Friedrich Becker, Wilhelm Kreis, Heinrich Nauen, Johann Thorn-Prikker, Ernst Aufseeser, Andreas Huppertz. Im Antwortschreiben Lehrs zeigt

stärker mit der Öffentlichkeit in Verbindung gebracht werden.¹⁵³ Gleichzeitig sollte Kaesbach, der in Mönchengladbach geboren war und zeitweise in der Berliner Nationalgalerie gearbeitet hatte, zwischen Preußen und dem Rheinland vermitteln.¹⁵⁴ Die wenigen Reformbemühungen des Vorgängers Fritz Roeber hatten die Akademie nicht mit den freien Künstlerinnen und Künstlern ins Gespräch bringen können. Kaesbach stand damit auch vor der Aufgabe, sie mit der Institution zu versöhnen. Wenngleich er für die Verjüngungskur und eine sehr positiv rezipierte Periode der Düsseldorfer Kunstakademie steht, hat sich Kaesbach in den folgenden Jahren mit seinem Führungsstil und seiner Umgangsart nicht nur Freunde gemacht.¹⁵⁵

Walter Kaesbachs Amtszeit fiel in eine Phase ministeriell geforderten Reformwillens der preußischen Kunsthochschulen angesichts der spürbaren Veränderungen in Gesellschaft und Kunstpraxis sowie leerer Kassen. Zu seinen Maßnahmen zählte unter anderem die angeordnete Neugliederung des Studiums, das nun aus einer Probeklasse, zwei Jahren gemeinsamer Unterstufe, dann einer in einzelne Richtungen spezialisierten Oberstufe mit freier Lehrerwahl und zuletzt, für besonders begabte Studierende, einer zweijährigen Meisterklasse bestand.¹⁵⁶ Zuvor war die Ausbildung seit der Einführung durch Wilhelm von Schadow dreigliedrig gewesen.¹⁵⁷ Die Einführung der Probeklasse sollte eine stärkere Auslese der Schülerinnen und Schüler bewirken, um ein „Kunstproletariat“ zu vermeiden.¹⁵⁸ Die Abteilung Bühnenkunst führte Kaesbach neu ein ebenso wie die Abteilungen Werbewesen und Schrift im Bereich der Grafik. Damit verbesserte er die Ausbildung im Bereich der angewandten Kunst. Er schränkte die Studierendenzahl deutlich ein und berief, nicht zuletzt, neue Lehrkräfte.¹⁵⁹ 1959 äußerte Kaesbach in einem Interview: „*Es war meine Aufgabe, die Akademie zu reformieren. Wie aber reformiert man eine Akademie? Nur, indem man das Lehrerkollegium ganz und gar reformiert.*“¹⁶⁰

sich jedoch, dass August Deusser Kaesbach ablehnte, ebenso wie Max Clarenbach (30. August 1924, ebd.). Sowohl Deusser als auch Clarenbach hatten bereits gegen die angebliche Bevorzugung von Expressionisten bei Ankäufen protestiert, siehe Kapitel 3, Anm. 13.

¹⁵³ YI 2015, S. 124f.

¹⁵⁴ BAUER 2008, S. 27.

¹⁵⁵ Siehe hierzu Anmerkung 47 in diesem Kapitel. Weiterführend vor allem VAN DYKE 2015, insbesondere S. 152, sowie das Schreiben von Walter Cohen an Walter Müller-Wulkow vom 7. April 1925: „*Es ist nackte Tatsache, dass K. mit allen verfeindet ist, die hier für alte und neue Kst. gearbeitet haben.*“ (COHEN 2021 (1918–1930), S. 221).

¹⁵⁶ hb., „Als Schüler auf der Kunstakademie. Die moderne Lehr-Methode. Vielseitige Ausbildung. Fürs praktische Leben“, in: Düsseldorf Stadt-Anzeiger, Unterhaltungs-Beilage, Nr. 41, 10. Februar 1931; YI 2015, S. 35f., S. 135.

¹⁵⁸ YI 2015, S. 135.

¹⁵⁸ YI 2015, S. 135.

¹⁵⁹ BAUER 2008, S. 27. Siehe auch das Organigramm in StAD, 0-1-3-910.000.

¹⁶⁰ Roman Norbert Ketterer, *Dialoge I, Bildende Kunst / Kunsthandel*, Stuttgart 1988, zitiert nach: YI 2015, S. 129.

Zum 1. Oktober 1926 wurden Heinrich Campendonk, Walter von Wecus und Werner Heuser berufen.¹⁶¹ Heuser war mit 46 Jahren der älteste von ihnen, Campendonk war knapp 37, von Wecus 33 Jahre alt. Diese drei Berufungen wurden von Befürwortern progressiver Kunst jedoch durchaus kritisch gesehen. Im „Kunstblatt“ las man: *„Verschiedene Zuschriften, die wir aus Düsseldorf erhalten haben, sprechen mit einiger Erregung davon, daß solche Berufungen doch alles andere bedeuten als eine wirkliche Erneuerung der Düsseldorfer Kunsthochschule [...] Besorgnisse, denen die Berechtigung nicht abgesprochen werden kann. Wir wissen nicht wo die Ursache zu suchen ist für diese der Akademie gewiß nicht förderliche Kompromißpolitik: beim Direktor, dem Ministerium oder den verfahrenen lokalen Verhältnissen.“*¹⁶² Die Wahl war dem Autor offenbar nicht mutig genug, die Berufenen zu konservativ oder künstlerisch zu schwach. Wernher Witthaus – der auch nach 1945 im Rahmen des Werkbunds in Opposition zu Heuser stand – schrieb anlässlich der Berufung in der Kölnischen Zeitung über Werner Heuser: *„Wenn es wahr ist, daß ein Akademieprofessor durchaus kein eigenmächtiger Künstler zu sein braucht, dann wird endlich auch Werner Heuser sein neues Amt auszuüben imstande sein; vorausgesetzt, daß er sich darauf beschränkt, den Zöglingen nur das kleine Einmaleins der schönen Malerei beizubringen. Denn über die große Komposition ist er sich selbst nicht immer im klaren.“*¹⁶³

Die neuen Kollegen trafen in der Akademie auf bereits von Fritz Roeber berufene jüngere Lehrkräfte: Heinrich Nauen (im Amt 1921–1937), Ernst Aufseeser (1921–1933), Wilhelm Herberholz (1921–1950) und Heinrich Kamps (1922–1929, Ernennung zum Professor ebenfalls 1926). Einige Professoren entließ Kaesbach hingegen, darunter Hans Kohlschein und Adolf Münzer. 1927 wurden Heinrich de Fries, Anna Simons und Wilhelm Schmurr, 1928 Clemens Holzmeister, 1931 Otto Ludwig Kunz, Alexander Zschokke und Paul Klee, 1932 Ewald Mataré

¹⁶¹ Zur Entwicklung der Vertragsverhältnisse der drei Künstler siehe die erhaltene Personalakte von Walter von Wecus, KADü. Siehe auch die Sparte „Von Künstlern und Gelehrten“ in: Der Cicerone: Halbmonatsschrift für die Interessen des Kunstforschers & Sammlers, Bd. 18, 1926, Heft 20, S. 684 sowie Wernher Witthaus, „Von der Düsseldorfer Kunstakademie“, in: Kölnische Zeitung, Nr. 755, 10. Oktober 1926, erste Sonntagsausgabe, o. S. Darin der Hinweis, dass seit den jüngsten Reformen Berufungen nicht mehr auf Lebenszeit, sondern befristet auf 5 Jahre erfolgten. Kaesbach hatte auch die Berufung von Rudolf Belling angestrebt, der jedoch *„aus wirtschaftlichen Gründen“* nicht auf das Angebot einging, siehe Schreiben von Ludwig Pallat (Preußischer Minister für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung) an den Direktor der Kunstakademie Düsseldorf, Personalakte Walter von Wecus, KADü. Die Frage, welche vakante Stelle Werner Heuser mit der neu geschaffenen Aufgabe übernahm, ist ungeklärt. 1926 verließen von den Malereiprofessoren Willy Spatz und Wilhelm Döringer die Akademie, siehe Klapheck/ Kaesbach 1932, S. 14.

¹⁶² Anonym, „Notizen“, in: Das Kunstblatt, Monatsschrift für künstlerische Entwicklung in Malerei/Skulptur/Baukunst/Literatur/Musik, Jg. 10, November 1926, S. 440–441, hier S. 441.

¹⁶³ Wernher Witthaus, „Von der Düsseldorfer Kunstakademie“, in: Kölnische Zeitung, Nr. 755, 10. Oktober 1926, erste Sonntagsausgabe, o. S.

und Oskar Moll in das Kollegium aufgenommen.¹⁶⁴ Kaesbach gelang es, die Kunstakademie personell neu aufzustellen, wobei die Berufung von Klee sicherlich sein größter Erfolg war.

Bis 1937, dem Jahr seiner Entfernung aus dem Amt, leitete Werner Heuser als ordentlicher Professor eine der neu eingerichteten Probeklassen. Sie fand täglich statt und wurde für die Lehramtsstudentinnen und -studenten auch als Zeichen- und Malklasse geführt.¹⁶⁵ Es wurde aber wohl überwiegend gezeichnet.¹⁶⁶ Parallel zu ihm unterrichtete bis zu seinem Wechsel nach Berlin 1929 Heinrich Kamps eine solche Klasse. Sie war verpflichtend für alle, die noch keine akademische Vorbildung hatten, mit Ausnahme der Architektinnen und Architekten, und stand vor der Vollzulassung an der Akademie. So begegnete Heuser den meisten Schülerinnen und Schülern. Die folgende Unterstufe besuchten weiterhin alle gemeinsam, erst in der Oberstufe trennten sich die künstlerischen Richtungen.

Kaesbach pflegte enge Kontakte zu den wichtigen Akteurinnen und Akteuren des Düsseldorfer Kunstbetriebs, natürlich auch zu Alfred Flechtheim. Alle drei Künstler, die er 1926 berief, wurden auch von Flechtheim ausgestellt. Auf eine direkte Einflussnahme Flechtheims deutet jedoch nichts. 1933, noch vor Walter Kaesbachs „Beurlaubung“ durch die NS-Politik, äußerte allerdings der von ihm 1927 entlassene Künstler Hans Kohlschein, der sich vom neuen Regime die Förderung seiner Arbeit erhoffte, in einer Beschwerdeschrift gegen Kaesbach und Flechtheim: *„Aber auch Deutsche wurden ‚gemacht‘. Flechtheim ging hin und machte Nauen, für das Geschäft war es wichtig, daß Nauen und seinem Werk der staatliche Stempel aufgedrückt wurde: Nauen wurde Professor und Lehrer an der Düsseldorfer Akademie. Dann kam Heuser, – weniger wichtig, man hatte ja den besseren Hofer in Berlin, aber na, aus langjähriger Freundschaft.“*¹⁶⁷ Dass Heusers Berufung nicht allein auf seine Stellung als Künstler zurückzuführen war, vermuteten auch andere. Die Heuser wohlgesonnene Kunsthistorikerin und Journalistin Anna Klapheck, deren Ehemann Richard Klapheck als Professor für Kunstgeschichte an der Kunstakademie lehrte, gilt als wichtige Zeitzeugin der Düsseldorfer Kunstszene. Auch sie

¹⁶⁴ BIEBER 1973.

¹⁶⁵ Siehe KLAPHECK/KAESBACH 1932, S. 16 sowie das Schreiben von Werner Heuser an den Regierungspräsidenten als Kurator der Staatlichen Kunstakademie Düsseldorf mit Bitte um Übernahme in das Beamtenverhältnis, 1946, LAV NRW, NW 0060, Nr. 166 II, Bl. 63; siehe außerdem den Stundenplan des Sommersemesters 1933, LAV NRW, NW BR 1021 Nr. 39, Bl. 253–254: *„Täglich 9–13 Uhr: „Probeklasse. Prof. Heuser (Neben Löbbecke-Museum)“*.

¹⁶⁶ *„Hann Trier besucht zunächst die Klasse von Werner Heuser [...]. Es wird nur gezeichnet: Stilleben, Akt und Portrait. Man arbeitet mit Kohle, um Grauwerte zu studieren. Künstlerische Experimente sind allein auf Privatinitiativen außerhalb des Akademiebetriebs angewiesen.“*, siehe FEHLEMANN 1990, S. 16. Trier war ab Oktober 1934 Schüler der Akademie.

¹⁶⁷ Schreiben von Hans Kohlschein an Regierungspräsident Karl Bergemann und Reichsminister Bernhard Rust vom 21. März 1933, LAV NRW, BR 1021 Nr. 39, Bl. 228–232, hier Bl. 231. Heinrich Nauen war noch von Kaesbachs Vorgänger berufen worden.

betonte zwischen den Zeilen weniger Werner Heusers künstlerische Eignung als seine charakterlichen Vorzüge und sein familiär bedingtes Netzwerk: „*Durch sein lebenswürdiges Wesen und seine geistige Beweglichkeit war Werner Heuser im Kreis um Kaesbach stets gern gesehen. [...] Heuser war mit Mira Sohn, der Tochter des Malers Karl Sohn, der Enkelin Rethels, verheiratet und vermittelte dadurch zwischen Akademie und freier Künstlerschaft.*“¹⁶⁸ Diese Scharnierfunktion, die ja auch Kaesbach selbst zukam, sollte in der Tat nicht unterschätzt werden.

Man würde dem Lehrer Werner Heuser indes nicht gerecht, wollte man seine Lehrtätigkeit lediglich auf „Vitamin B“ und einem angenehmen Umgang beziehen. Er wurde von anderen als begabter Pädagoge beschrieben, der es verstand, undogmatisch die Eigenheiten seiner Schülerinnen und Schüler zu fördern. Hedwig Petzet, die mit Heusers Kriegsfreund Wolfgang Petzet verheiratete Schwester des Malers Alfred Dupré, schilderte Heuser als pädagogisch versierten Lehrer: „*Sein [Alfred Duprés] zweiter Lehrer war Professor Werner Heuser in Düsseldorf, ein Künstler von mitreißendem Elan und ausstrahlender Vitalität, ein idealer, das Positive bei jedem begabten Schüler findende und fördernde Lehrer.*“¹⁶⁹ Auch die Kunsthistorikerin und Journalistin Luise Straus-Ernst äußerte sich zu Heusers Lehrtätigkeit: „*Für Werner Heuser, so wie er heute ist, mag vielleicht nichts so charakteristisch sein, als seine Lehrtätigkeit und die Auffassung, die er davon hat.*“ Seine Haltung beschrieb sie wie folgt: „*Er [der Mensch, der die Unwesentlichkeit seines Wissens und Könnens erkannt hat] wird vielmehr gemeinsam mit ihnen [den Schülerinnen und Schülern] an die Lösung jener Fragen und Aufgaben gehen die sich ihm selbst in den Weg stellten. Besser als ein Lehrmeister, der seiner Überlegenheit allzu sicher ist, wird er auf diese Weise Nöte und Hemmungen der Jugend zu begreifen und zu beheben wissen. Solch ein Lehrer ist Werner Heuser.*“ Sie beschrieb ihn des Weiteren als „*kameradschaftlichen Mitarbeiter, der sie frei schaffen lässt, durch einen Hinweis, eine Frage, einen gemeinsamen Versuch fast unmerklich lenkend, Schwierigkeiten aus dem Wege räumend.*“¹⁷⁰

Weitere Details zur Lehre Heusers ließ der viele Jahre an der Akademie tätige Kunsthistoriker Heinrich Jakob Schmidt in seine Gedächtnisrede von 1964 einfließen. Er vermittelte den Eindruck einer recht traditionellen, auf die direkte visuelle Erfassung von Gegenständen zielende Ausbildungsmethode. Schmidt erinnerte, Werner Heuser habe beispielsweise gerne einen

¹⁶⁸ Klapheck 1985 (1973), S. 70f.

¹⁶⁹ AUSST.-KAT. DÜSSELDORF 1966. Alfred Dupré muss Anfang der 1920er-Jahre Privatschüler Heusers gewesen sein, denn bereits 1925, noch vor Heusers Berufung, zog er nach Italien. Dupré hatte das Atelier des Sohn-Rethel'schen Hauses in der Goltsteinstraße gemietet und stand in engem freundschaftlichem Kontakt mit der Familie.

¹⁷⁰ STRAUS-ERNST 1931, S. 7.

geflochtenen Weidenkorb zeichnen lassen: „Das Gefüge der Linien, das zunächst sehr verworren erscheint, wird erst dann zu einer präzisen Sprache, wenn man die geraden und die geschwungenen, die parallelen und die verflochtenen, die wellenförmigen und die einen anderen Bewegungsrhythmus spiegelnden, die komplexen und konkaven, die sich wie bei einem Korb zu einem Netz verflechtenden in sich zurückkehrenden oder die sich strahlenförmig ausbreitenden genau zu erfassen und wiederzugeben weiß.“¹⁷¹ Heuser ließ seine Schüler, so Schmidt an dieser Stelle, alle Bildelemente auf ihre Bildkraft und ihre Gleichniskraft hin prüfen.¹⁷² Darin spiegelt sich möglicherweise die Schulung an den Kompositionsprinzipien von Henri Matisse: Es ging ihm um die ideale formale Darstellung zur Erlangung des gewünschten Ausdrucks. Zusammenfassend muss, eingedenk der wenigen erhaltenen Quellen, davon ausgegangen werden, dass Werner Heuser ein zugänglicher Lehrer war, der die individuellen Talente der Studierenden förderte, dabei aber sehr wohl auf eine konventionelle technische Ausbildung setzte, die er mit Ideen des Expressionismus beziehungsweise der „Ausdruckskunst“ verband.

Wenngleich Werner Heuser nicht in den höheren Klassen unterrichtete, sind ihm etliche Schüler über Jahre verbunden geblieben. Gottfried Brockmann ist neben Hann Trier und Georg Meistermann, der ab 1928 bei Heuser studierte, sein bekanntester nachweisbarer Schüler. Er war auch nach dem Zweiten Weltkrieg noch einmal mit ihm Kontakt.¹⁷³ Brockmann trat 1926 in die Düsseldorfer Kunstakademie ein.¹⁷⁴ Es ist davon auszugehen, dass er seine Ausbildung dort unmittelbar bei Werner Heuser begann. Im selben Jahr malte er das Bild „Atelier Hungerturm“, dem Titel zufolge entstand es in dem so benannten, der Akademie gegenüber gelegenen Atelierhaus Eiskellerberg 1–3 (Abb. 70). Später, 1932, nutzten dort nachweislich beide zeitgleich ein Akademieatelier.¹⁷⁵ In welcher Form die Schüler von Werner Heusers Lehre profitierten, ist heute kaum noch zu ermitteln. Für Brockmanns Kunst spielte das Umfeld der Kölner progressiven eine prägende Rolle (siehe Kapitel 2.3.6). Sein Gemälde „Der Raucher (Selbstbildnis mit Pfeife)“ von 1928 (Abb. 71) spielt mit Wirklichkeit und Rätsel: „Innerhalb eines insgesamt überaus rational konstruierten Bildes lässt diese Leerstelle [des nicht ausgeführten Gesichts] ein Tor des Irrationalen und Surrealen entstehen, eine Einbruchsstelle des Unheimlichen“¹⁷⁶

¹⁷¹ Heinrich Jakob Schmidt, „Werner Heuser und Richard Schreiber zum Gedächtnis“, Typoskript im Nachlass Werner Heuser, 9 Seiten, hier S. 5–6.

¹⁷² Ebd., S. 6.

¹⁷³ Schreiben von Gottfried Brockmann an Werner Heuser vom 19. Mai 1953, Nachlass Werner Heuser.

¹⁷⁴ Brockmann lebte in den 1920er-Jahren zwei Jahre lang bei der Familie August Sanders, siehe GANTEFÜHRER-TRIER 2000, S. 13. Bei Werner Heuser hatte er 1926 vermutlich ein Jahr lang Unterricht, siehe WÄCKER 1996.

¹⁷⁵ Adressbuch für Düsseldorf Stadt und Umgebung, 1932, dritter Teil, S. 88, Digitalisat: Universitäts- und Landesbibliothek Düsseldorf, <http://digital.ub.uni-duesseldorf.de/urn:nbn:de:hbz:061:1-483522> (20. Mai 2023).

¹⁷⁶ PETERS 2004, S. 81.

Diese Ideen erinnern nicht nur an die Kölner, sondern auch an Werner Heuser, der in dieser Zeit zunehmend irritierende Räume darstellte und bereits Anfang der 1920er-Jahre gesichtslose Figuren gemalt hatte (G 1920-8, G 1922-9).

Werner Heusers Tochter Ursula,¹⁷⁷ die 1931 als Sechzehnjährige Schülerin der Düsseldorfer Kunstakademie wurde und zunächst bei ihrem Vater lernte, führte von 1931 bis 1932 ein Tagebuch, das in der Familie erhalten geblieben ist. Es entstand in einer Zeit, in der Kunstakademie(n) stark hinterfragt wurden, nicht nur seitens Kulturschaffender und der Gesellschaft, sondern aus finanziellen Gründen auch seitens Preußens. 1932 wurden die Kunstakademien in Breslau, Kassel und Königsberg geschlossen. Kassel, das auch viele weitere staatliche Institutionen verlieren sollte, kämpfte intensiv um den Akademieerhalt und wollte stattdessen die Abschaffung der Düsseldorfer Akademie diskutiert wissen, sodass Walter Kaesbach sich auch nach dem Entschluss zum Erhalt seiner Akademie im Dezember 1931 nicht in Sicherheit wiegen konnte.¹⁷⁸ Ursula Heuser schrieb noch im Februar 1932 in ihr Tagebuch: „*Zu Hause dicke Luft. Vater war schlecht gelaunt wegen der Akademiefrage: Bleibt die Akademie oder nicht.*“¹⁷⁹ Am 15. Februar fand offenbar eine große Versammlung von Akademie und freier Künstlerschaft statt, wie Ursula Heuser berichtete: „*Es war eine Riesenschreierei und es kam eigentlich nicht viel dabei heraus. [...] Terwen hat ganz ordentlich geredet und Brockmann machte sich sehr wichtig in seiner unverständlichen Rede.*“¹⁸⁰ Vom 17. bis 20. Januar¹⁸¹ hatte die Düsseldorfer Kunstakademie in einem Akt der Selbstlegitimierung das erste Mal ihre Türen für die Öffentlichkeit geöffnet. Diese Premiere des heutigen „Rundgangs“ wurde von einer ganzseitigen bebilderten Pressebeilage¹⁸² und einer Broschüre unter dem Titel „Die Kunsthochschule von heute“ begleitet.¹⁸³ Es handelte sich nicht um eine kunstmarktorientierte Maßnahme, sondern um das institutionelle Überleben. So wurden Argumente vorgelegt, weshalb der Ruf nach einer Schließung der Kunstakademien nicht durchdacht sei.

Die zitierten Bemerkungen von Ursula Heuser zur Situation der Kunstakademie sind Ausnahmen in ihren Aufzeichnungen, für die jene zur Akademie-Weihnachtsfeier 1931 bezeichnend

¹⁷⁷ Geboren am 1. August 1915, gestorben am 2. März 2001, verheiratete Benser.

¹⁷⁸ Schreiben des Stadtsyndikus [Walther Hensel] an Oberbürgermeister Robert Lehr vom 16. Dezember 1931, StAD, 0-1-3-910.000, Bl. 48f.

¹⁷⁹ HEUSER 1931-1933, Eintrag vom 12. Februar 1932.

¹⁸⁰ Ebd., Eintrag vom 15. Februar 1932.

¹⁸¹ Ebd., Einträge vom 16. bis 20. Januar 1931.

¹⁸² Otto Albert Schneider, „Ein Blick in Lehr- und Studienräume. Düsseldorfs Akademie öffnet ihre Ateliers!“, in: Düsseldorfer Nachrichten, Sonderdruck der Morgenausgabe, 17. Januar 1932.

¹⁸³ Eröffnet wurde demnach am 17. Januar für drei Tage bei freiem Eintritt. „*Die Akademie war voll von Menschen. Ungefähr 8000 Leute sind da gewesen*“, siehe HEUSER 1931-1933, Einträge vom 18. und 19. Januar 1932.

ist: „Um 6 Uhr kam Kaesbach. Er hielt eine gar nicht in die Stimmung passende Rede über die Schwere der Zeit.“¹⁸⁴ Für die junge Kunststudentin waren die sozialen Aspekte ihres Studiums ungleich wichtiger. Obwohl sie mit einigem Gewicht von den Entwicklungen ihrer künstlerischen Arbeit berichtete, nahmen die Schilderungen der Herrenbekanntschaften und der Tänze in den Akademieateliers besonders viel Raum ein. Von der Tätigkeit ihres Vaters oder seinen Verbindungen ist leider ebenfalls wenig die Rede. Ausnahme bilden kurze Bemerkungen wie jene am 5. Januar 1932: „Um 1 Uhr holte mich Mutter ab. Wir gingen in Vaters Atelier. Dort war Besuch. Direktor Kaesbach, Prof. Klappeck [sic] mit Frau, Prof. Bindel, und Zsocke [Zschokke].“¹⁸⁵ Vom Beisammensein im Akademieatelier berichtete auch Werner Heuser selbst in seinen an die Familie gerichteten Lebenserinnerungen:

*Es kamen in der Mittagszeit Collegen
an jedem Tag zu mir ins Atelier,
beruflich-freundschaftlich Verkehr zu pflegen,
wie Campendonk¹⁸⁶ und Nauen, Zschokke¹⁸⁷, Klee,
und andere, alle recht bekannte Männer,
die wesentlichsten sind schon lang nicht mehr,
in ihrem Schaffen „zu sich selbst Bekenner“,
nie wurde, was wir sprachen, inhaltsleer.
Das Atelier war gross und voller Pflanzen,
vier Vögel flogen frei darin und zahm,
bis ich mich trennen musste von dem Ganzen,
als Hitler Deutschland in die Fänge nahm.*

Ganz korrekt schilderte er die Ereignisse in diesen Versen nicht. 1933 bedeutete für ihn, anders als für andere, noch nicht das Ende seiner Akademielaufbahn. Paul Klee hingegen, der zum Wintersemester 1931 vom Bauhaus in Dessau an die Kunstakademie in Düsseldorf gewechselt war, durfte seinen Fünfjahresvertrag nicht erfüllen. Schon am 21. April 1933 wurde er beurlaubt, die endgültige Kündigung erhielt er zum Ende desselben Jahres.¹⁸⁸ Klee war bei seiner Ankunft in Düsseldorf im Haus des Malers Friedhelm Haniel in der Goltsteinstraße 5

¹⁸⁴ Ebd., Eintrag vom 18. Dezember 1931.

¹⁸⁵ Ebd., Eintrag vom 5. Januar 1932.

¹⁸⁶ Im Nachlass Heusers finden sich Keilrahmen mit Etiketten Campendonks. Vermutlich halfen sich die Künstler gegenseitig mit Malmaterialien aus.

¹⁸⁷ Im Nachlass Zschokke sind zehn Schreiben von Werner Heuser an Alexander Zschokke erhalten, siehe UBB, UBH NL 358 : C:I:e:43.

¹⁸⁸ ROTH 2015b, S. 5, 58 und 64. Klee verließ Düsseldorf am 23. Dezember 1933.

untergekommen. Eine gute Adresse: In der Goltsteinstraße lebten zahlreiche Industriellen- und Künstlerfamilien, so ja auch die Familie Sohn-Rethel. Zum Verhältnis von Heuser und Klee gibt es, neben den zitierten Treffen im Atelier, leider nur wenige Hinweise wie jenen, dass Klee seiner späteren Schülerin Petra Petitpierre anfangs empfohlen haben soll, Heusers Klasse zu besuchen.¹⁸⁹ Durch ihren gemeinsamen Freund Hermann Haller, einem Jugendfreund Klees, werden sie jedoch leicht Gesprächsthemen gefunden haben.

Mit der Annahme der Professur im Jahr 1926 war Werner Heuser mit seiner Familie finanziell abgesichert. Dies war auch insofern wichtig, als die Galerie Alfred Flechtheim zu dieser Zeit die Zusammenarbeit bereits deutlich reduziert hatte. Auf Künstlerinnen und Künstler kamen in den Folgejahren besonders schwierige wirtschaftliche Zeiten zu. Heusers Professur erlaubte es ihm nun, dem vor allem kulturpolitisch zu begegnen. Er unterzeichnete beispielsweise 1932 gemeinsam mit Akademiekollegen eine Erklärung gegen die geplante Urheberrechtsnovelle, die einen Künstleranteil bei Preissteigerungen von Kunstwerken auf dem sekundären Kunstmarkt vorsah. Wie deutschlandweit viele sahen sie die Gefahr, dass Verkäufe dadurch eher verhindert würden.¹⁹⁰ Seine eigene künstlerische Arbeit scheint in diesen Jahren einen quantitativen Aufschwung erlebt zu haben, wenn man der Liste der heute noch nachweisbaren Werke folgt. Die Frage, ob mit der Professur und der damit einhergehenden Absicherung eine Veränderung seiner Kunst einherging, ist allerdings kaum zu beantworten. Es entstanden zur Zeit seiner Professur zahlreiche Typenbilder und verwandte Kompositionen, die in Kapitel 3.2 als besondere künstlerische Leistung Heusers besprochen werden. Es ist jedoch nicht zu sagen, ob seine Inhalte oder stilistischen Mittel der Zeit auf eine geringere Orientierung am Marktinteresse zurückzuführen sind. Dafür wären Kenntnisse seiner vorherigen Einnahmequellen nötig sowie eine breitere Datenbasis zu Bildmotiven, Verkäufen und Preisen.

3.2 Künstlerische Arbeit

3.2.1 Die neue religiöse Kunst

Es ist viel über den Einfluss des Ersten Weltkriegs auf die Kunst geschrieben worden. Über die Kriegstoten, wie August Macke und Franz Marc, über Max Beckmann, der als Sanitäter vor Ort die Grauen des Krieges künstlerisch zu verarbeiten versuchte und bald einen psychischen Zusammenbruch erlitt, über die apokalyptischen Landschaften Ludwig Meidners oder über die

¹⁸⁹ Ebd., S. 35. Diese Empfehlung lässt sich allerdings kaum persönlich deuten, war die Probeklasse doch verpflichtend für die Anfänger an der Kunstakademie.

¹⁹⁰ ANONYM 1932. Es unterzeichneten auch Ernst Aufseeser, Paul Bindel, Heinrich Campendonk, Max Clarenbach, Carl Ederer, Paul Klee, Oskar Moll und Alexander Zschokke.

ungeschönten Kriegsdarstellungen von Otto Dix.¹⁹¹ Im Rheinland wurde besonders Dix' drastischer „Schützengraben“ wahrgenommen, der zum Unmut Vieler und daher nur für kurze Zeit vom Kölner Wallraf-Richartz-Museum erworben wurde, sowie Gert H. Wollheims „Verwundeter“, der nach der Ablehnung von Alfred Flechtheim und der Düsseldorfer Kunsthalle bei Johanna Ey hing.¹⁹² Es waren Skandalbilder. Werner Heuser malte, soweit es rekonstruierbar ist, keine dezidierten Kriegsbilder, zumal keine, die Leid und Sterben so drastisch thematisierten. Die wenigen Titel aus den Kriegsjahren und der Folgezeit, die überhaupt auf die Ereignisse hindeuten könnten, sind, von seiner Lithografie „Krieg“ abgesehen, „Brennende Stadt“ (ausgestellt 1915), vielleicht auch „Der Irre“ und „Der Trinker“ von 1919 sowie „Flüchtlinge“, entstanden bis 1919.

Die künstlerischen Folgen des Krieges erschöpften sich jedoch nicht in visueller Eindeutigkeit. Unter anderem wurde nach 1918 eine Zunahme religiöser Motive verzeichnet, ein Trend, der an Entwicklungen der Vorkriegszeit anknüpfen konnte. Ähnlich wie Emil Nolde oder die Maler des Blauen Reiter, die nach Kriegsende wieder christliche Motive aufgriffen,¹⁹³ beschäftigte sich auch Werner Heuser bereits vor 1914 mit diesen Themen (siehe z. B. G 1912-20). Nach der weitestgehenden Abkehr von christlicher Ikonografie im Impressionismus kehrten Anfang des 20. Jahrhunderts viele Künstlerinnen und Künstler zu den kulturell fest verankerten Motiven zurück. In einer Fotografie, die Werner Heuser vermutlich während des Krieges in seinen Räumen in Kiew zeigt, sieht man eine an die Wand gepinnte Reproduktion von Giovanni Bellinis „Der tote Christus, von zwei Engeln gestützt“.¹⁹⁴ Dies verdeutlicht einerseits, dass er sich in dieser Zeit mit alter Kunst auseinandersetzte, andererseits die Allgegenwärtigkeit von Motiven des leidenden Christus in seinem Umfeld.

Die Hinwendung zu christlichen Themen nach dem Krieg ist als eine Form des Eskapismus beschrieben worden; die religiöse Bildwelt wurde angesichts der gesamtgesellschaftlichen Belastungen zu einem „*Schutzraum des Emotionalen*“.¹⁹⁵ Dass man sich verstärkt der Religion widmete, kann bei mancher und manchem aber auch mit einer über das Kriegserlebnis hinausgehenden Faszination für spirituelle Fragen erklärt werden. Wassily Kandinsky hatte mit seiner berühmten Schrift „Über das Geistige in der Kunst“ bereits 1912 eine enge Verbindung

¹⁹¹ Siehe unter anderem SCHNEIDER 2005; AUSST.-KAT. OLDENBURG 2008; AUSST.-KAT. BONN 2013; HOBERG 2015; FRICK/SCHNITZLER 2017.

¹⁹² Otto Dix, Schützengraben, 1923, Öl auf Jute, 227 x 250 cm, verschollen; Gert H. Wollheim, Der Verwundete, 1919, Öl auf Holz, 156 x 178 cm, Privatsammlung.

¹⁹³ OTTERBECK 2011, S. 189; FEILER 2005.

¹⁹⁴ Giovanni Bellini, Der tote Christus, von zwei Engeln gestützt, 1470–1475, Tempera auf Pappelholz, 82,9 x 66,9 cm, Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie.

¹⁹⁵ PADBERG 2012, S. 281.

zwischen Kunstausbübung und Spiritualität gezogen. Für ihn war es das Ziel, das Geistige darzustellen und die Malerei „*als wirklich reine Kunst in den Dienst des Göttlichen*“¹⁹⁶ zu stellen. Auch auf dieses Zusammendenken des Schöpferischen mit dem „Schöpfer“ konnte nach dem Krieg aufgebaut werden. Der Darmstädter Schriftsteller Kasimir Edschmid etwa formulierte 1918 „*daß die Kunst nur eine Etappe ist zu Gott.*“¹⁹⁷ Manche Zeitgenossinnen und Zeitgenossen beschrieben das erneute spirituelle Bedürfnis indes distanzierter, bisweilen durchaus ironisch-kritisch: „*Verzweifelt nach Rettung aus dem immer drohender werdenden Chaos suchend, in das alle Wissenden die bürgerliche Gesellschaft stürzen sahen, stieß man im inbrünstigen Gebet in sein eigenes Erleben und nannte es Gott.*“¹⁹⁸ Andere betonten die Nähe christlicher Themen zur Vorstellung vom „neuen Menschen“, wie sie in lebensreformerischen und expressionistischen Kreisen verhandelt wurde.¹⁹⁹

In biblischen Motiven wurden auch Parallelen zu aktuellen Themen gesucht, beziehungsweise die christliche Bildsprache wurde für den Ausdruck von Zeitfragen genutzt. Der Christus der Passion konnte für einen kommenden „Neuen Menschen“, aber auch für das Leiden und die Opfer der kriegsführenden Menschheit stehen. Mit dieser Analogie rückte – gewollt oder ungewollt – immer auch die Sinnhaftigkeit des Todes für einen höheren Zweck ins Blickfeld. Künstlerinnen und Künstler aus dem Umkreis des Expressionismus orientierten sich auf der Suche nach dem Wesen des Menschen wie schon vor 1914 mitunter an älteren Vorbildern religiöser Kunst. Darunter waren Matthias Grünewald und El Greco, deren ausdrucksstarke biblische Gestalten die menschliche Tragödie zu verdeutlichen halfen.²⁰⁰ Auch die extreme Krümmung von Werner Heusers „Gekreuzigtem“ von 1919 lässt an Grünewalds Kreuzigungen aus Tauberbischofsheim oder Isenheim denken (Abb. 72 und Abb. 73). Heusers gestreckte Figur erinnert aber auch an die feingliedrigen Gestalten El Grecos, der viele Expressionistinnen und Expressionisten, auch im Rheinland, beeindruckte. Bilder des griechisch-spanischen Malers wurden 1912 als Teil der Sammlung Marzell von Nemes in Düsseldorf gezeigt sowie im selben Jahr bei der epochemachenden Kölner Ausstellung des Sonderbundes zeitgenössischen Gemälden direkt gegenübergestellt.²⁰¹ El Grecos „Das fünfte Siegel der Apokalypse“ steht Heusers dramatischen Bildern um 1919/20 nahe, in denen er nackte Menschen in theatraler Gestik aufeinandertreffen ließ (Abb. 74). Auch der ungewöhnlich über das Kreuz geworfene

¹⁹⁶ KANDINSKY 1912, S. 79.

¹⁹⁷ EDSCHMID 1985 (1918), S. 64.

¹⁹⁸ SCHIFF 1930, S. 272.

¹⁹⁹ Siehe z. B. BEST 1985 (1976)b, S. 21; DRENKER-NAGELS 2009, S. 8.

²⁰⁰ SCHULZE 1991; SCHROEDER 1998; AUSST.-KAT. ASCHAFFENBURG 2003; SCHROEDER 2012; PADBERG 2012, S. 283.

²⁰¹ SCHROEDER 1998; WISMER 2012.

Kopf von Heusers Christus lässt eine Nähe zum spanischen Meister behaupten, ebenso die Stadtlandschaft im Hintergrund. Das Gemälde ist mit dieser Bildsprache auf der Höhe der Zeit und steht auch deutlich bekannteren expressionistischen Werken nahe. Der diagonal ins Bild gesetzte Körper erinnert an Max Beckmanns „Kreuzabnahme“ aus dem Jahr 1917 (Abb. 75). Die gespannte, wie zusammengefasst wirkende Landschaft lässt außerdem an Ludwig Meidners apokalyptische Visionen denken (Abb. 76). Heusers Kreuzigung von 1919 ist selbst in Unkenntnis der Farbigkeit dasjenige Bild Heusers, in dem er den etablierten Kriterien des Expressionismus – der Steigerung der formalen Mittel für den emotionalen Ausdruck und dem Fokus auf existenzielle Zustände des Menschen – am deutlichsten entspricht. Nicht die Melancholie, wie in anderen Bildern, sondern die *„bis zur Raserei gesteigerte, übersteigerte Empfindung“*²⁰² ist es, die seinen „Gekreuzigten“ von 1919 kennzeichnet: *„Es gibt in dem Werk Werner Heusers zwei Kreuzigungen, die wie Meilensteine am Wege seiner Entwicklung stehen. [...] Die zweite Kreuzigung, 1919 gemalt, nichts als Ausdruck. Im Mittelpunkt auf schwankendem Kreuz eine schmerzgerechte Gestalt. Ein Mensch. Der leidende Mensch. Keine Leiberstaffage mehr. Häuser, Berge, Türme, Pflanzen von Einem angefüllt: vom Schmerz des Sterbenden. Alles gravitiert nach seinem Herzen. Ein qualerpreßter Schrei ist dieses Bild.“*²⁰³ Hinzu kommt als Charakteristikum der über den Kreuzbalken hängende Körper, wie er nach der Mitte des 16. Jahrhunderts gelegentlich dargestellt wurde.²⁰⁴ Allerdings sind es dort die Schächer und nicht Christus, deren Körper derartig verzerrt und leidend gezeigt werden. In Heusers Bild wird durch diese ikonografische Vermischung das Leid und menschliche Fehlbarkeit umso mehr betont.

Die Grenze zwischen religiöser Kunst und dem freien Einsatz religiöser Motive ist nicht leicht zu ziehen, zumal nicht pauschal. Bereits kurz nach Ende des Ersten Weltkriegs wurde kritisch davon gesprochen, dass versucht würde, aus der religiösen Kunst eine Bewegung, eine *„Mode der gemalten Bibelzitate“* zu machen.²⁰⁵ Der Mannheimer Museumsdirektor Gustav Friedrich Hartlaub zeigte schon 1918 die Ausstellung „Neue religiöse Kunst“ und publizierte im folgenden Jahr das Buch „Kunst und Religion – Ein Versuch über die Möglichkeit neuer religiöser Kunst“. Darin propagierte er, deutlich aus der Perspektive des Gläubigen, die Vorrangstellung der Religion gegenüber der Kunst und forderte *„den eingeborenen Trieb zur*

²⁰² FRANCK 1922b, S. 187.

²⁰³ Ebd.

²⁰⁴ Siehe z. B. Meister des Aachener Altars, Mitteltafel des Passionstriptychons, um 1515–1520, 143 x 242 cm, Domschatzkammer, Aachen.

²⁰⁵ Paul Westheim, „Kommentar zu Hans Kauders Text ‚Das Religiöse in der Kunst der Gegenwart‘“, in: Das Kunstblatt, 2. Jg. 1918, S. 180–183, hier S. 180.

Aufsaugung und Reproduktion des ganzen Lebensinhaltes möglichst zu beschneiden, die Einbildungskraft, wenn sie auch in die sinnliche Fülle treibt, auf das Übersinnliche zurückzubiegen, das gestaltende Vermögen auf die altgeheiligten Bilder und Lehren zu beschränken.“²⁰⁶

In seiner Abhandlung stellte er fest, welche christlichen Inhalte seine Zeitgenossen interessierten. Er benannte vorwiegend das Neue Testament und insbesondere die Passionsgeschichte. Von den alttestamentarischen Stoffen würden vorwiegend Märtyrer und Propheten gezeigt, welche die Stellung des Einzelnen im Chaos sowie die Chance einer Heilung oder Heilsbringung andeuteten, oder wie Hartlaub es nannte: „*Die großen Menschheitspropheten und Führer also, die großen Abtrünnigen, die großen Leidtragenden, das mystische Mensch- und Tieridyll!*“²⁰⁷ Er schilderte auch, welche Themen weniger interessierten, etwa die „*rein menschlichen Partien*“ des Christuslebens, Lehrtätigkeit und Gleichnisse Jesu oder das Leben Mariens.²⁰⁸ Werner Heusers Bildkorpus religiöser Thematik entspricht den Beobachtungen Gustav Friedrich Hartlaubs mit einigen Ausnahmen. Seine Bilder kreisen, soweit es heute noch nachvollziehbar ist, um menschliches Fehlverhalten, Hoffnung, Wunder und Rettung, also um Themen, die sich auf das Kriegserlebnis beziehen lassen. Auch er beschäftigte sich in mehreren Gemälden mit der Passionsgeschichte und stellte Märtyrer und Propheten dar. Daneben sind jedoch auch eine Verkündigungsszene sowie ein Bild mit dem Titel „Laotse“ nachgewiesen, das die Auseinandersetzung mit fernöstlicher Spiritualität belegt.

Der Grad von Heusers Gläubigkeit ist schwerlich einschätzbar. Er war evangelisch getauft, weder zu Gott noch zur Kirche hatte er in späteren Jahren einen eindeutig positiven Bezug und dogmatischem Glauben stand er fern. Werner Heuser setzte sich in seinen ab den 1920er-Jahren erhaltenen Gedichten mit spirituellen und philosophischen Fragen auseinander.²⁰⁹ In dem Kreis, in dem er sich nach dem Ersten Weltkrieg bewegte, spielten auch monistische Lehren eine Rolle.²¹⁰ Die Hauptüberzeugung der Monisten nach Ernst Haeckel, dass sich das Weltganze auf ein einziges Prinzip zurückführen lasse und dass sich alle Kraft im Kosmos erhalte, aber auch

²⁰⁶ HARTLAUB 1919, S. 7.

²⁰⁷ Ebd., S. 94. Zu den bevorzugten Themen siehe auch OELLERS 2009, S. 21f.

²⁰⁸ HARTLAUB 1919, S. 95.

²⁰⁹ In einem handschriftlichen Lebenslauf, der ab 1946 entstanden sein kann, gab er an „*christliche Religion ohne kirchliche Bindung*“. In einem Gelegenheitsgedicht von Pfingsten 1943 schrieb er: „*Der Geist ist schwach, das Fleisch ist willig / Und gern hätt' man Erlösung billig, / doch Gottes Allmacht scheint oft fraglich, / sein ganzes Wesen unbehaglich, / man scheut sich, näher ihm zu rücken, / und deshalb sucht man nach den Krücken, / die in des Lebens Labyrinth / bequem wenn auch Ersatzstoff sind, / um sich samt seinen Sündenlasten / an seinen Herr-Gott ran zu tasten.*“ In einem längeren, undatierten Gedicht mit dem Titel „Halbhumorige Epistel“ verfolgte er die Entstehung der Welt ab dem „Urschlammade“ und erklärte die Entstehung von Religion mit Angst und der Macht des Unbegreifbaren (beide Gedichte Nachlass Werner Heuser).

²¹⁰ Der Düsseldorfer Freund Herbert Eulenberg war Monist. Heusers Künstlerkollege Heinrich Nauen erinnerte sich 1932 daran, dass das Buch „Welträtsel“ des Monisten Ernst Haeckel die Studenten in Düsseldorf Anfang des Jahrhunderts bewegt hatte, siehe NAUEN 1932, S. 9.

ihre Gottesskepsis und ihre grundsätzliche Betonung des Freidenkertums, haben bei Werner Heuser vermutlich Resonanz gefunden. Seine religiösen Themen dürften also beides sein: der Rückgriff auf ein etabliertes Motivrepertoire, um sich mit dem Menschen der Nachkriegszeit zu befassen, und eine ergebnisoffene Auseinandersetzung mit dem christlichen Glauben.

Im katholischen Rheinland war die „neue religiöse Kunst“ sehr ausgeprägt, auch dies dürfte Werner Heusers Motivwahl begünstigt haben.²¹¹ Zu den bekanntesten Malern, die sich mit religiösen Motiven befassten, zählen August Macke, Carlo Mense, Heinrich Nauen und Heinrich Maria Davringhausen.²¹² In ihrer akademischen Ausbildung – sie alle hatten die Düsseldorfer Akademie besucht – hat religiöse Ikonografie sicherlich eine Rolle gespielt. In Düsseldorf wurde sie aktiv in das 20. Jahrhundert getragen. Professor für religiöse Historienmalerei war von 1897 bis 1910 Heinrich Lauenstein, vor allem aber hatte der ab 1873 lehrende Professor Eduard von Gebhardt, der für seine religiösen Gemälde bekannt war, über die Jahrhundertwende hinaus als Lehrer der Elementarklasse Kontakt mit vielen Schülern. Zudem bestand ein eigener nicht-künstlerischer Lehrauftrag für christliche Kunst, der in Absprache mit dem Kölner Erzbistum besetzt wurde.²¹³ Auch im Ausstellungswesen war die christliche Kunst präsent. 1909 wurde in Düsseldorf eine Ausstellung christlicher Kunst der Gegenwart gezeigt. 1919 gründete Karl Gabriel Pfeill die christliche Vereinigung Der weiße Reiter, die ergänzend Jungrheinischer Bund für kulturelle Erneuerung hieß. Ihr standen unter anderem die Künstler Josef Urbach und Heinrich Nauen sowie der Pfarrer und Sammler Johannes Geller nahe. Urbach und Nauen gehörten auch dem Jungen Rheinland an.²¹⁴ Geller war im Zusammenhang mit kirchlichen Aufträgen – insbesondere an Johan Thorn-Prikker – ein aktiver Förderer moderner christlicher Kunst. Zu den an christlicher Motive besonders interessierten Ausstellungsmachern des Rheinlands gehörte der spätere Duisburger Museumsleiter August Hoff, in dessen Ausstellungen „Christliches Motiv und künstlerisches Zeitgewand“ 1920 in Bonn und „Neue christliche Kunst“ 1922 in Köln auch Bilder von Werner Heuser gezeigt wurden.²¹⁵ Die Ausstellung von

²¹¹ CEPL-KAUFMANN/GRANDE 2009, S. 11.

²¹² Die Entwicklung betraf natürlich auch andere Sparten wie Architektur, angewandte Kunst und Literatur.

²¹³ ERNSTING 1994, S. 324. Ab 1918 bekleidet von Andreas Huppertz (1883–1952), Theologe und Kunsthistoriker, 1932 gefolgt von dem Theologen Robert Grosche (1888–1967).

²¹⁴ Zum Verhältnis der Vereinigung zum Jungen Rheinland siehe CREMER 2021.

²¹⁵ Es handelte sich dabei um seine einzigen Ausstellungsbeteiligungen mit dieser Hauptthematik. Zum Weißen Reiter gehörte Werner Heuser vermutlich nicht. August Hoff befasste sich in vielen Publikationen mit aktueller Kirchenarchitektur und ihrer künstlerischen Ausstattung. Zu seinem erfolglosen Kampf mit dem Kölner Erzbistum um eine Akzeptanz der von ihm geschätzten Kunst siehe ERNSTING 1994, S. 331.

1920, in der Hoff vorwiegend expressionistische christliche Kunst zeigte, war für die Zeit neuartig.²¹⁶

Es kann nicht die Rede davon sein, dass religiöse Themen in der jungen Kunst grundsätzlich dominierten – in der Ausstellung des Jungen Rheinland 1919 waren beispielsweise sehr viele Porträts und Landschaften zu sehen, außerdem ging es nun darum, Kunstgewerbe und Architektur zu integrieren. Im Schaffen einzelner Künstlerinnen und Künstler, darunter auch Werner Heuser, bildeten christliche Motive in diesen Jahren jedoch einen Schwerpunkt. Vor allem seine biblischen Lithografien von 1919 wurden häufig ausgestellt und von der Galerie Flechtheim – die sie verlegte – beworben.²¹⁷ Außerdem waren unter seinen fünf Gemälden, die vor 1933 Eingang in Museumssammlungen fanden, zwei religiöser Thematik: „Paradies“ aus dem Nassauischen Landesmuseum Wiesbaden und „Taufe“ aus den Düsseldorfer Kunstsammlungen. Beide Bilder wurden 1937 von nationalsozialistischen Komitees beschlagnahmt, in der Wanderausstellung „Entartete Kunst“ gezeigt und gelten heute als verschollen.²¹⁸

Eines der wenigen bildlich überlieferten religiösen Gemälde Heusers der Zeit nach dem Krieg ist „Saul und David“ (Abb. 77). Die wohl berühmteste Fassung des Themas ist ein Gemälde desselben Titels von Rembrandt, der, will man Gert Vielhaber glauben, für Heuser „*zum Höchsten abendländischer Malerei*“ zählte.²¹⁹ Rembrandt zeigte den schwermütigen König mit dem ihn beruhigenden, Harfe spielenden David (Abb. 78). Später sollte Saul aus Hass und Eifersucht mehrfach versuchen ihn zu töten, Rembrandt aber betonte den emotionalen Effekt der Musik. Das Motiv griffen unter anderem Emil Nolde 1911 sowie Otto Dix 1946 und 1949 auf, wobei Dix Saul mit einem Speer zeigte und dadurch die Gewaltelemente der Erzählung deutlicher hervorhob. Heuser hingegen stellte einen zeitlich früheren Moment dar und malte einen nackten, sich vorsichtig nähernden Mann, der, gemeinsam mit einem Vogel, der einen Kranich darstellen dürfte, auf den melancholischen Saul blickt. Beide führen eine Hand zum Mund und wirken dadurch nachdenklich. Der Kranich ist kein Element aus der biblischen Erzählung und wirkt fremd. Er ist im asiatischen Raum als Lebenssymbol bekannt; möglicherweise hat Heusers Auseinandersetzung mit dem Taoismus bei der Motivwahl eine Rolle gespielt. Im vorliegenden textuellen Zusammenhang, den bevorstehenden Tötungsversuchen, liegt jedoch der

²¹⁶ Der Kunsthistoriker, der den Duisburger Museumsverein leitete, 1929 einen Lehrauftrag an der Düsseldorfer Akademie erhielt und nach 1945 die Kölner Werkschulen leitete, war mit seiner regen Ausstellungstätigkeit ein Mittler der Moderne im Rheinland, zu dem sich weitergehende Forschungen lohnen würden.

²¹⁷ Dass der Jude Flechtheim eine „Auferstehung“ Heusers (G 1917-1) in seine eigene Sammlung aufnahm, zeigt, wie selbstverständlich er mit christlicher Motivik umging.

²¹⁸ Fotografische Aufnahmen sind nicht bekannt. Siehe Beschlagnahmeinventar „Entartete Kunst“ der Freien Universität Berlin, <http://emuseum.campus.fu-berlin.de/eMuseumPlus> (20. Mai 2023). Siehe auch Kapitel 4.1.

²¹⁹ VIELHABER 1965, o. S.

Gedanke an Friedrich Schillers „Kraniche des Ibykus“ näher: In diesem Gedicht sind die Kraniche einzige Zeugen der Ermordung des Dichters Ibykus. Diesem Gedanken folgend, wird David mit Ibykus gleichgesetzt. Das Bild zeigt demnach die Bedrohung des schutzlosen Künstlers durch irrationale Gewalt, wie sie im Ersten Weltkrieg an der Tagesordnung war. Das Motiv zeichnet sich durch große Eigenständigkeit und Originalität bei der Verarbeitung tradierter Sujets aus, wie sie Heuser in den 1910er-Jahren auch in anderen Figurenkompositionen bewies.

Breiter rezipiert als einzelne Gemälde wurde Werner Heusers bereits erwähnte Folge von Lithografien mit religiösen Motiven, die größtenteils um das Thema des Sündenfalls kreisen. Im Jahr 1919 entstanden folgende Blätter: „Es werde Licht“, „Paradies“, „Vertreibung“, „Kain“, „Sintflut“, „Babel“, „Daniel“, „Abend“, „Musikalisches“ und „Sirenen“ (D 2 bis D 11). Die ersten sechs genannten Blätter, wie alle anderen auch vom Künstler selbst benannt, stellen Inhalte der Genesis dar. Sie wurden in Alfred Flechtheims Heuser-Ausstellung von 1920 zusammen mit „Abend“ gezeigt und sind höchstwahrscheinlich mit den „sechs biblischen Lithografien“ zu identifizieren, die ohne genauere Betitelung zu mehreren Ausstellungen der 1920er-Jahre reisten. Unklar ist heute, inwiefern das Blatt „Abend“, das in „Die Schaffenden“ erschien, in einem entstehungsgeschichtlichen und inhaltlichem Zusammenhang mit diesen Blättern steht.²²⁰ Die Zeitschrift in Mappenform wurde von 1918 bis 1932 von Paul Westheim veröffentlicht, dem Herausgeber des „Kunstblatts“, der mit Alfred Flechtheim in gutem Kontakt stand. Westheims Anliegen war es, einem breiten Publikum neben bekannten Namen auch jüngere und eher unbekannt Positionen näherzubringen. Stilistisch ist Heusers Beitrag in jedem Fall in eine Reihe mit den Lithografien zu stellen, die im selben Jahr von Alfred Flechtheim verlegt wurden. Das Blatt ist jedoch deutlich kleiner als bei den Abzügen Flechtheims, die mit unterschiedlichen Steingrößen auf Papiere mit einer Größe von rund 59,4 x 46 cm gedruckt wurden. Entstanden sind alle vorgenannten Lithografien Heusers wohl etwa zeitgleich. „Abend“, das nackte Menschen in einer dornigen Felsschlucht zeigt, über der ein Stern aufgegangen ist, steht motivisch dem nackt in seiner Löwengrube stehenden Daniel nahe. Die weiteren Blätter „Musikalisches“ und „Sirenen“ sind zwar in einem palmenbestandenen, paradiesisch anmutenden Ambiente situiert, aber nicht vordergründig als biblische Motive identifizierbar – der Titel „Sirenen“ lässt auf einen griechisch-mythologischen Zusammenhang schließen. Andererseits lassen sich alle Blätter auch als eine narrative Folge interpretieren, und zwar wie im Katalog aufgeführt in der Folge „Es werde Licht“, „Musikalisches“, „Paradies“, „Sirenen“,

²²⁰ Zu den „Schaffenden“ siehe JAHN/BERGER 1984; WINDHÖFEL 1995, S. 268ff.

„Kain“, „Vertreibung“, „Sintflut“, „Babel“, „Daniel“, „Abend“ (D 2 bis D 11). Wir würden uns damit von der Erschaffung des Lichts über die lichterfüllten Paradiesszenen bis zu den Sirenen bewegen, die bereits Unheil verkünden. Es tritt ein mit der Vertreibung und Kains Ermordung seines Bruders, die bereits dunkle Wolken (und Gott) am Himmel erscheinen lässt. Der gescheiterte Turmbau zu Babel lässt den Propheten und Menschen – Daniel – allein zurück. Doch das letzte Blatt, „Abend“, birgt einen Hoffnungsschimmer. Den schutzsuchenden, wieder zusammenfindenden Menschen erscheint ein Stern am Himmel, der Rettung bedeutet. Die vorgeschlagene Lesart erscheint durch die Struktur plausibel. Über den grafischen Mappenwerken inhärenten Zyklusgedanken hinaus spielten in Werner Heusers Gedichten von Anfang der 1920er-Jahre zyklische Zeitstrukturen eine Rolle.²²¹ Der Zusammenhang spiegelt sich aber nicht in den Ausstellungen oder Publikationen der Zeit. Die Blätter „Musikalisches“, „Daniel“ und „Sirenen“ sind bislang nur in je einem einzigen Druck bekannt und wurden, so der heutige Kenntnisstand, nie vertrieben. Es ist denkbar, dass Werner Heuser die Blätter in einem inhaltlichen Zusammenhang entwickelte, Alfred Flechtheim sich aber auf den Verkauf einzelner Motive beschränkte. Dabei gehören einige der biblischen Lithografien Werner Heusers, insbesondere jene, in denen der Künstler besonders deutlich mit kubischen Formen spielte, wie „Babel“, zu seinen stärksten Leistungen. Auch unabhängig von den hier vorgebrachten Spekulationen zur Zusammengehörigkeit der Lithografien zeigen die sechs Genesis-Blätter, insbesondere „Paradies“, „Kain“ und „Babel“, ein Interesse an der Frage der Entzweiung der Menschen, an einem Ideal eines wahren Miteinanders und dessen Scheitern. Dieses Thema weist auf Heusers Kunst der folgenden Jahre voraus.

Auch die 1920 erschienenen expressionistischen Holzschnitte enthielten ein Blatt religiöser Thematik: Einen „Ecce homo“, welcher den Blättern der unter neutralem Titel publizierten Mappe „Köpfe“ ähnelt (Abb. 79). Sie alle sind unmittelbar vergleichbar mit Holzschnitten Karl Schmidt-Rottluffs. Dessen „Kristus“ von 1918 ähnelt Heusers „Ecce homo“ bis in die abstrahierte Kreuzform auf der Stirn, wobei er nicht einen die Betrachtenden direkt anblickenden und fragenden, anklagenden Christus zeigt, wie Schmidt-Rottluff, sondern einen in sich gekehrten (Abb. 80). In diesem Blatt, wie überhaupt in seinen religiösen Motiven, zeigte Heuser den Menschen als angreifbar.²²²

²²¹ Siehe beispielsweise das Gedicht „Der Mensch“, Rom 1920, Nachlass Werner Heuser: *„Er kommt aus einer Ewigkeit / als alter Neuling auf die Erde / und wandert einsam mit der Herde / im Kreislauf eine Spanne Zeit; / ein jeder Tritt mehr die Beschwerde / der eignen Last, damit der werde / und müde geht zur Ewigkeit“*. Zu zyklischen Strukturen in Heusers Kunst der Zeit siehe auch Kapitel 3.2.6.

²²² Zur Innerlichkeit im Expressionismus siehe GILLEN 1999, S. 14ff.

3.2.2 Expressionismus um 1920

Expressionistische Kunst dominierte in Deutschland unmittelbar nach dem Ende des Ersten Weltkriegs, auch im Rheinland. Es ist nur folgerichtig, dass sie nach dem Krieg noch einmal auflebte. Die mit leuchtenden Farben oder Kontrasten und scharfen Formen arbeitende, bisweilen betont rohe Kunstrichtung, auf deren Benennung als Expressionismus man sich im Laufe der vorausgegangenen Jahre geeinigt hatte,²²³ bot geeignete Möglichkeiten, das erlebte Grauen zu visualisieren. Bis in die 1980er-Jahre hinein wurde jedoch, wie Stephanie Barron in ihrem Ausstellungskatalog „Expressionism. The Second Generation“ feststellte, vielfach fälschlich behauptet, der deutsche Expressionismus habe mit dem Ausbruch des Ersten Weltkrieges sein Ende gefunden.²²⁴ Heute wird in der Regel von einer Zeitspanne bis etwa 1925 und gelegentlich, in Barrons durchaus streitbarer Begriffsfindung, von einer zweiten Expressionistengeneration der Zwischenkriegszeit gesprochen. Kennzeichnend für den Expressionismus dieser Zeit sei, so Barron, die stärkere Fokussierung auf soziale und politische Themen, die mit der Hoffnung auf eine neue Gesellschaft verbunden war.²²⁵ Olaf Peters kritisierte 1998 zu Recht die Vereinnahmung von Künstlern wie George Grosz und Otto Dix für den Expressionismus und merkte an, dass Barron die Neuartigkeit ihrer Ausdrucksformen verkenne und Generationenunterschiede nivelliere. In seiner Sicht handelt es sich bei den „zentralen Figuren der Generation der Jahrgänge 1890–1900“ vor allem um „Protagonisten des Dadaismus, des Verismus und schließlich der Neuen Sachlichkeit“.²²⁶ Nach 1918 folgten andere allerdings weiter der „Mode“ Expressionismus. Unter jenen, die nun expressionistisch arbeiteten, waren auch Künstlerinnen und Künstler mit Geburtsjahrgängen zwischen 1890–1900 wie Carl Gutschmann oder Adolf de Haer. Anstelle eines Modells einander ablösender Generationen, aber auch anstelle einer „Protagonisten-Kunstgeschichte“, sind Modelle der Gleichzeitigkeit angemessener, die inhaltliche oder stilistische Verschiebungen präzise benennen und anerkennen, dass all diese Künstlerinnen und Künstler nebeneinander arbeiteten und sich in vielen Fällen stil- aber auch altersübergreifend in Künstlervereinigungen austauschten.

Dass Barron überhaupt eine zweite Generation ausrufen konnte, zeigt, wie stark sich die Thesen zum „Ende des Expressionismus“²²⁷ aus der Zeit um 1920 in der Geschichtsschreibung festgesetzt hatten. Der Begriff „Expressionismus“ hatte sich erst nach 1918 für die deutsche

²²³ Zu den Definitionsschwierigkeiten siehe BRINKMANN 1980, S. 1.

²²⁴ BARRON 1989, S. 11.

²²⁵ Ebd., S. 11 und 12.

²²⁶ PETERS 1998, S. 22.

²²⁷ Wilhelm Worringer, „Künstlerische Zeitfragen“, Vortrag gehalten am 18. Oktober 1920 in der Ortsgruppe München der Deutschen Goethesellschaft, München 1921, zitiert nach: VOSS 1997, S. 73.

Avantgardekunst der Zeit ab etwa 1905 im heutigen Sinne etabliert. Die nationale Rezeption war dabei bedeutsam.²²⁸ Expressionistische Kunst war um 1920 schließlich auch gesellschaftlich anerkannt, was sie für viele Künstlerinnen und Künstler, Kritikerinnen und Kritiker unattraktiv werden ließ. „*Was vor zehn Jahren anfang, den Bürgern auf das Hirn zu trommeln, hat in der weniger gottgesegneten Gegenwart des Jahres Neunzehnhundertzwanzig nicht einmal das Rührende mehr der Sensation*“, schrieb Kasimir Edschmid in seinem Katalogbeitrag zur großen Ausstellung „Deutscher Expressionismus Darmstadt 1920“, die den Abgesang Gestalt werden ließ.²²⁹ Edschmid hatte bereits 1917 einen Qualitätsabfalls beklagt. Ab 1918 distanzieren sich unter anderem die Kunstkritiker Wilhelm Hausenstein, Wilhelm Worringer und Gustav Hartlaub vom Expressionismus.²³⁰ Zugleich wurde in dieser Zeit besonders viel über seine Merkmale geschrieben.²³¹ Etliche Autorinnen und Autoren betonten das Primat des Lebensweltlichen im Expressionismus der Literatur und der bildenden Kunst: Der Expressionismus sei keine Stilrichtung, sondern „*eine Norm des Erlebens, des Handelns, umfassend also der Weltanschauung*“.²³² Diese beinhaltete das intensive Erleben und Fühlen, die Situierung des Menschen in der Mitte der Schöpfung und die erfahrende, intuitive Suche nach dem Wesen der Dinge und der Welt. Die metaphysische Dimension des Expressionismus war wesentlich: „*Alles bekommt Beziehung zur Ewigkeit*“.²³³

Werner Heusers Kunst nach Kriegsende steht in diesem Kontext. Auch seine spätere Position ist, wie noch zu sehen sein wird, nicht ohne dieses Erbe, vor allem nicht ohne die Zentralität der Themen Mensch, Wesen und Ewigkeit zu verstehen. Als Expressionist ordnete Heuser vor allem sein Galerist Alfred Flechtheim ein – wie ja seit jeher die Zuordnung zu Stilen und Schulen eher im Interesse des Handels und der Kunsthistorik als im Interesse der Künstlerinnen und Künstler lag. Es sind zu wenige Bildbeispiele Heusers aus der Zeit vor 1914 erhalten, um seinen Entwicklungsgang dorthin stichhaltig zu beschreiben. Ausgehend von den vorhandenen Bildquellen darf jedoch vermutet werden, dass Heusers Bildsprache mit dem Kriegserlebnis insgesamt spannungsgeladener wurde, um dann im Verlauf der 1920er-Jahre wieder zu größerer Ruhe zurückzukehren. Er erhöhte um 1919/20 den Abstraktionsgrad seiner Figuren und

²²⁸ Stephan von Wiese betonte die internationalistische Ausrichtung der Expressionisten, die ihrer von außen zugeschriebenen nationalen Bindung entgegenstand, siehe WIESE 1989.

²²⁹ EDSCHMID 1920, S. 18.

²³⁰ Für eine Zusammenfassung siehe VOSS 1997, S. 7.

²³¹ Dennis Crockett schrieb zum Phänomen der rapiden Kategorisierung der Kunst im Deutschland der 1920er-Jahre: „*It is safe to say that in the 1920s Germany had a far greater percentage of art historians and critics among its population than did any other nation on earth. And a remarkable number of them had turned their attention to modern art by the early twenties. It is only natural, therefore, that these people were quick to label and systematize new trends*“, siehe CROCKETT 1999, S. 24.

²³² HUEBNER 1985 (1920), S. 37.

²³³ EDSCHMID 1985 (1918), S. 58.

entschied sich für Kompositionen, die von Diagonalen und Kanten geprägt sind, so auch in den biblischen Lithografien. Einige etwa zeitgleich entstandene Gemälde erinnern an den dort wesentlichen Themenkomplex der Vertreibung aus dem Paradies, ohne explizit zu werden. Darin war er nicht allein – der Paradieszustand war deutschlandweit ein verbreiteter Topos, bekannt sind für diese Motive unter anderem August Macke und Ernst Ludwig Kirchner. Ein auf das Jahr 1919 datiertes Gemälde Heusers zeigt zwei schwankende, halbbeleidete Frauengestalten vor einer Landschaft mit auf- oder untergehender Sonne (G 1919-13). Die spitzen Berge und die Pflanzen ähneln jenen in der Lithografie „Paradies“ (D 4). Auch eine 1921 erstmals publizierte Komposition zeigt nackte und bekleidete, desorientiert wirkende Figuren in der Natur, abermals sind die spitzen Berge im Hintergrund zu sehen (G 1920-8). In einer Ölstudie aus der Sammlung des Düsseldorfer Kunstpalastes, die aus derselben Zeit stammen muss und ebenfalls Sonne, Berge und Palmen zeigt, sind die Figuren sämtlich nackt, in der linken unteren Bildecke tauchen jedoch Köpfe wie aus einem Blutbad auf (Abb. 130). All diese Szenen erinnern vage an das Thema der Vertreibung aus dem Paradies. Mit den zum Teil bekleideten, zum Teil unbekleideten Figuren soll möglicherweise ein Schwanken des Menschen zwischen Paradies und Sündenfall, zwischen Gut und Böse angedeutet werden. In diesen Bildern ist das Thema nicht der Paradieszustand oder die Sehnsucht nach ihm, wie in früheren Bildern von Franz Marc oder August Macke, sondern der Moment seines Verlustes. In der genannten Komposition mit zwei Frauen von 1919 wird das Gefühl der Ruhe und Harmonie bewusst vermieden, indem die Bewegung der nach links unten schwankenden Figuren sowohl von den Bergformationen als auch der Armhaltung der linken Figur unterstützt wird. Ein innerer Unruhezustand drückt sich in der ganzen Bildkomposition aus. Das Motiv des Sonnenauf- und -untergangs verdeutlicht das Thema des Übergangs und Umbruchs und verweist mit dem Tageslauf allgemein auf zyklische Entwicklungen.

Friedrich Nietzsche, den so viele aus Werner Heusers Generation für sich entdeckten, hat das Zeitverständnis des beginnenden 20. Jahrhunderts mitgeprägt. Seine Vorstellung von der „*ewigen Wiederkunft*“, dass sich alles wiederhole und keine wesentliche Veränderung möglich sei, faszinierte seine Leser, gerade auch in der fiktionalen Form des Hauptwerks „Also sprach Zarathustra“.²³⁴ Die Sonne, die in einigen Bildern Heusers aus der Zeit um 1920 betont wird, ist ein wichtiges Motiv im „Zarathustra“. Sie steht vermutlich für das Lebensprinzip und, wie in der Aufklärung, für Erkenntnis.²³⁵

²³⁴ Der Gedanke wird unter anderem in dem Kapitel „Der Genesende“ behandelt, siehe NIETZSCHE 2003 (1883–1885), S. 225ff.

²³⁵ BERTINO 2015.

Aus der Zeit um 1920 sind die ersten Gedichte Werner Heusers erhalten. Sie geben Einblick in ein Denken, das von dem Verhältnis von Mensch, Kosmos und Zeit gekennzeichnet ist, wie im folgenden Beispiel:²³⁶

*Gott, Welt und Erde, Sein und Ich,
sind Kreise, die sich ewig schneiden,
sich einen, um sich dann zu scheiden,
sich kreuzen in Diagonalen,
wo Raum und Zeit zusammenstrahlen,
die Leben und Begriffe bringen,
sich um des Daseins Achse schwingen,
die Paradies und Sündenfall,
als Pole der Unendlichkeit
von Zahl und jedem Zweck befreit,
bewegt und ruhend in dem All.*

Bemerkenswert ist der Gedanke des In-Eins-Fallens „*wo Raum und Zeit zusammenstrahlen*“, der eine Reaktion auf Albert Einsteins 1905 veröffentlichte spezielle Relativitätstheorie sein dürfte. Diesem Gedicht zufolge stellte Werner Heuser Makro- und Mikrokosmos, Gut und Schlecht in Beziehung zueinander. Solche bei den Expressionistinnen und Expressionisten verbreitete Einheitsphilosophie war einerseits durch den damals populären Monismus Ernst Haeckels verbreitet, geht aber auch in die Romantik zurück, in der „*die Rhythmen, denen der Künstler in seinen Gestaltungen Form gibt, [...] zugleich der Pulsschlag des Makrokosmos [sind]*.“²³⁷ Subjekt und Kosmos, Geist und Natur, und damit auch die Kunst, gehen insbesondere bei dem Philosophen Friedrich Wilhelm Schelling ineinander auf. Wie Klaus Lankheit feststellte, ist die Überzeugung einer solchen Verbindung der subjektiven, aus dem Inneren schöpfenden Gestaltung mit „*Urrhythmen von objektiver Gültigkeit*“ die Voraussetzung für die Überzeugung, dass die häufig von literarischen Bezügen befreiten romantischen Bilder auch für andere lesbar seien.²³⁸ Dies gilt auch für ihre Nachfolgerinnen und Nachfolger.

Im „Buch Eins des Aktivistenbundes 1919“ sowie im zweiten Band der Zeitschrift „Feuer“ veröffentlichte Werner Heuser 1920 Gedichte, welche die Auseinandersetzung mit Ich, Welt

²³⁶ Werner Heuser, Gedicht „Gott, Welt und Erde, Sein und Ich [...]“, 1920, Nachlass Werner Heuser.

²³⁷ LANKHEIT 1951, S. 65.

²³⁸ Ebd., S. 82.

und Vergänglichkeit bezeugen.²³⁹ 1921 entstanden in Positano Verse, die dann noch spielerischer mit Sprache umgehen, beziehungsweise weiter von der Alltagssprache entfernt sind. Dies ist besonders der Fall in einem von Paronomasien gespickten, Theodor Däubler gewidmeten Gedicht mit dem Titel „Amüsolier“:²⁴⁰

*Noch baumelt blau der Pflaume Traum am Baume,
im Taumel rauscht zerzaust das krause Laub,
des Raumes Saum verflaut im grauen Schaume,
ein Maultier fault verknault im sauren Staub.*

*Zwei Küster flüstern unter alten Rüstern
in mystisch wüst verbiestert jäher Brunst
von unverbüssten Lüsten, und im Düstern
entströmt den Nüstern süsslich Weihrauchdunst.*

*Es rollen grollend toll verknollte Wolken
in voll geschwollnem fast verquollnem Moll,
die Kuh trollt kopflos, weil noch nicht gemolken,
wie ein enttronter Wolleballapoll.*

*Verwirrtes Zirpen irr verschwirrter Grillen
durchgirrt mit klirrend schrillum Birr, Birr, Birr,
die Nacht, die ein Soldat mit Hornrand brillen
durchstelzt im Taktschritt und mit Blechgeschirr.*

Wie einleitend bemerkt, spielten Lyrik und Gelegenheitsdichtung für Werner Heuser eine wichtige Nebenrolle seiner künstlerischen Tätigkeit. Ähnlich wie Ernst te Peerdt, Rudolf Levy, Alfred Kubin, Ernst Barlach, Ludwig Meidner oder Oskar Kokoschka kann er als Doppelbegabung der Bildenden Kunst und der Literatur gelten.²⁴¹ Die parallele Beschäftigung mit beiden Gattungen ist in expressionistischen Kreisen besonders auffallend. Obwohl er ab und an Gedichte veröffentlichte und sich noch häufiger um Veröffentlichungen bemühte,²⁴² erschienen Heusers Texte nie in direktem Zusammenhang mit seinen Bildern. In seinen

²³⁹ Buch Eins des Aktivistenbundes, 1920, o. S.; Feuer. Monatsschrift für Kunst und künstlerische Kultur, Jg. 1, Heft 8, Mai 1920, S. 617–620.

²⁴⁰ Reproduziert in: Der Querschnitt, Jg. 2, Heft 3, Weihnachtsheft 1922, S. 223.

²⁴¹ Zur auffallenden Häufung von Doppelbegabungen im Umfeld des Expressionismus siehe MEYER 2013 sowie BEYME 2005, S. 300ff.

²⁴² Davon zeugt der Briefwechsel im Nachlass von Hans Franck, LMV.

Ausstellungskatalogen wurden, mit Ausnahme einer einzigen Stellungnahme,²⁴³ Beiträge von Fremdautorinnen und -autoren abgedruckt. Aus späteren Jahren sind zahlreiche Gedichte erhalten. Heuser sendete sie gerne Freundinnen und Freunden. Vor allem aber schrieb er Gelegenheitsgedichte, gereimte Briefe oder Glückwünsche, in denen er die verschiedensten Themen ansprach. Sie reichten von ernsthaften Lebensratschlägen bis zur humorvollen Beschwerde an ein Düsseldorfer Kaufhaus, da dort – das Schreiben stammt aus den 1950er-Jahren – keine Nachttöpfe angeboten wurden. Udo van Meeteren, der ihn als Freund seiner Mutter gut kannte, erinnert sich daran, dass Werner Heuser auch im täglichen Umgang gelegentlich in Reimen sprach, ohne dass ihn das größere Anstrengung gekostet hätte.²⁴⁴ Vielleicht zog er die gereimte Sprache der Alltagssprache vor, um das Deutbare der Sprache hervorzukehren und Sachlichem emotionalere Züge geben zu können. Mittel der Übertreibung und des Pathos konnte er so ungeeignet einsetzen. Auch darin ist Werner Heuser Expressionist geblieben.

3.2.3 Druckgrafik

1919 wurde die Düsseldorfer Kunstgewerbeschule geschlossen und ging teilweise in der Kunstakademie auf, die neben personellen auch materielle Mittel erhielt, unter anderem die Druckpresse. Ernst Aufseeser, Gründungsmitglied des Jungen Rheinland, leitete nun die Klasse für Gebrauchsgrafik.²⁴⁵ Ob und wie stark sich diese Veränderung im Arbeitsalltag der Düsseldorfer Künstlerschaft bemerkbar machte, ob die Presse auch freischaffenden Künstlerinnen und Künstlern zugänglich gemacht wurde, ist nicht geklärt. Bekannt ist, dass einige Jahre später Otto Dix, der ein Gastatelier der Akademie nutzte, von dem Akademieprofessor Wilhelm Herberholz in Drucktechniken unterrichtet wurde.

Nach dem Ersten Weltkrieg entstanden deutschlandweit auffallend viele druckgrafische Einzel- und Mappenwerke.²⁴⁶ In der kurzen Phase zwischen 1914 und 1920, also in unmittelbarem zeitlichem Zusammenhang mit dem Krieg, arbeitete auch Werner Heuser an Lithografien und Holzschnitten. Sein erster Steindruck entstand als Beitrag zu einer Folge des „Kriegsbilderbogens Münchner Künstler“ 1914. Er wurde in Kapitel 2.6 besprochen. Eine kleine Reihe von vier Lithografien wurde, wie ebenfalls bereits erwähnt, 1924 in Wolfgang Petzets Gedichtband „Der Vorläufer“ integriert, der im Darmstädter Verlag „Dachstube“ veröffentlicht wurde (D 32 bis 35).²⁴⁷ Dieser war engstens mit der 1919 gegründeten Darmstädter Sezession verknüpft, bei

²⁴³ HEUSER 1931, S. 3.

²⁴⁴ Persönliches Gespräch mit Udo van Meeteren im Februar 2016.

²⁴⁵ SCHEPERS 1985, S. 78.

²⁴⁶ Zahlreiche Beispiel in AUSST.-KAT. OLDENBURG 2008.

²⁴⁷ PETZET 1924.

der Wolfgang Petzet Mitglied war. Dem Kriegsfreund Werner Heuser war der Band gewidmet: Der spätere Herausgeber der Zeitschrift „Jugend“ und Chef dramaturg der Münchner Kammer spiele Petzet betrachtete Heuser als wesentlichen Impulsgeber für sein eigenes lebenslang währendes Interesse für Bildende Kunst.²⁴⁸ Die Gedichte entstanden zwischen 1917 und 1919, womöglich auch während des erwähnten Besuchs bei der Familie Heuser in Düsseldorf im Sommer 1919, als beide Seite an Seite arbeiteten.²⁴⁹ Es erscheint daher möglich, dass Heusers Lithografien bereits in diesem zeitlichen Umfeld, wenn nicht zeitgleich zu den Gedichten entstanden. Denn ebenfalls 1919 entwickelte Heuser alle anderen Lithografien mit Ausnahme des Blattes „Krieg“ (siehe Kapitel 2.6). Heusers Bilder für den Gedichtband – schnelle, skizzenhafte Zeichnungen auf dem Stein oder Umdruckpapier – illustrieren nicht im traditionellen Sinne, sondern rücken vor allem, wie Petzet in seinen Gedichten, den Menschen in den Mittelpunkt des Interesses. Während die Texte teils unumwunden den Krieg thematisieren,²⁵⁰ sind Heusers Bilder weitgehend frei von Kriegsbezügen. Eine Darstellung erinnert an eine Pietà und deutet damit das gesehene Leid zumindest an.

Fast alle weiteren Druckgrafiken Werner Heusers verlegte Alfred Flechtheim. 1920 gab er Heusers erste Holzschnitte heraus. Die Hinwendung zum Holzschnitt im Jahr 1920 ist zeittypisch. Im selben Jahr begann auch die dreizehn Jahre ältere Käthe Kollwitz erstmals in Holz zu schneiden. Sie fand darin das adäquate Mittel zur Verbildlichung ihrer existentiellen Themen.²⁵¹ Anfang des Jahrhunderts hatten die Brücke-Künstler das Medium wiederbelebt und es zu „der“ expressionistischen Drucktechnik gemacht.²⁵² Paul Westheim analysierte die Technik im Vergleich zur Malerei und formulierte Charakteristika des Mediums: *„Der Pinsel fährt zu leicht über die Leinwand. Die Umsetzung von Empfindung in Farbe geschieht – sicherlich eine Errungenschaft des Impressionismus – blitzartig schnell; es soll ja die Ursprünglichkeit frischen Erlebens bewahrt bleiben. Kein Zweifel, daß in dieser Leichtigkeit alles Manuellen viel Gefahr steckt, daß der Abgrund des Nur-Ornamentalen eine immerwährende Bedrohung ist. In solcher Situation bietet sich auf einmal der Holzschnitt dar als ein werkmäßiges Arbeiten, als ein Schneiden mit scharfem Messer im harten Material, wenn man will als ein geradezu körperliches Überwinden von Widerständen, die in dem Verfahren liegen. Nun hat es sein Ende*

²⁴⁸ Wolfgang Petzet, Eröffnungsrede, München 1956, Typoskript im Nachlass Werner Heuser.

²⁴⁹ PETZET bis 1985, S. 439.

²⁵⁰ In einem Fall bezieht er sich auf Tolstois „Krieg und Frieden“, in anderen Fällen werden Orte beschrieben, die er, und damit sicher auch Werner Heuser, während des Krieges in Osteuropa sahen (Arad, Üsküp, Bukarest, Kiew). Vielfach werden Themen wie Schlachten, Tyrannei oder Lazarette angesprochen.

²⁵¹ AUSST.-KAT. KÖLN 2001b.

²⁵² Siehe u. a. RIGBY 1989.

mit dem Umherschweben in der Fläche, bestimmter Zwang wird bewältigt.“²⁵³ Für eine Hinwendung zur Drucktechnik sprachen auch andere Gründe. Dennis Crockett argumentierte in seiner Studie zum Nachexpressionismus, dass während der Phasen rascher Inflation Künstlerinnen und Künstler mit Druckgrafik in der unerwartet vorteilhaften Lage gewesen seien, gegen das sich stetig entwertende Geld eine Ware anbieten zu können, wodurch der Kunstmarkt im Wachstum begriffen war.²⁵⁴ Die Situation sei für die zeit- und kostenintensive Malerei hingegen nachteilig gewesen: „*In general, the art of the inflation was made on paper rather than canvas. [...] Graphics were cheaper to produce and easier to sell.*“²⁵⁵ Es entstand eine große Sammlerschaft für grafische Blätter.²⁵⁶ Diese Entwicklung des Kunstmarkts war jedoch nicht von Dauer. Anfang 1924 wurde berichtet, dass Grafik laut Börsenbericht nach dem Sturz der Mark nicht gefragt gewesen sei: „*Die breiteren Schichten des Mittelstandes, die in den letzten Jahren mit dem Sammeln moderner Graphik begonnen hatten, konnten einfach nicht mehr mit. Dementsprechend hatten die Preise für graphische Blätter einen Tiefstand erreicht, den man kaum für denkbar gehalten hätte: für 10 bis 20 Goldmark wurden Radierungen bekannter Künstler geboten und auch zu diesen niederen Preisen fanden sich nur wenige Abnehmer.*“²⁵⁷ Die Käuferinnen und Käufer stammten dann vermutlich aus den wohlhabenden Schichten. Ohnehin dürften wirtschaftliche Erwägungen nicht der einzige Grund für den boomenden Grafikmarkt zu Beginn der 1920er-Jahre gewesen sein. Andreas Stobel ergänzte in einer Rezension von Crocketts Buch: „*Dies berücksichtigt meines Erachtens nicht ausreichend, daß für die Künstler der sich gerade erst am Markt etablierenden Generation die Druckgraphik eine Möglichkeit bot, die zahlreichen in Eigenregie hergestellten Zeitschriften mit Abbildungen zu versehen.*“²⁵⁸ Während dies suggeriert, die Druckgrafik habe darin lediglich eine ergänzende Funktion gehabt, ist zu betonen, dass sich Künstlerinnen und Künstler in diesem Medium in einer komplexen Zeit schnell ausdrücken und ein Publikum finden konnten.

Der letzte Aspekt dürfte allerdings für Werner Heuser keine große Rolle gespielt haben. In Künstlerzeitschriften, zum Beispiel im „Buch eins des Aktivistenbundes“ von 1920 oder in den Zeitschriften des Jungen Rheinland ab 1921, sind seine Druckgrafiken nicht zu finden. Reproduktionen wurden in kleinerem Maßstab in Ausstellungskatalogen, Kunstzeitschriften und in

²⁵³ WESTHEIM 1918, S. 51. Siehe außerdem: AUSST.-KAT. MÜNCHEN 1918; WESTHEIM 1921.

²⁵⁴ CROCKETT 1999, S. 27. Laut Crockett waren diese Phasen von Sommer 1919 bis März 1920 sowie im Sommer 1921 und im November 1923.

²⁵⁵ Ebd., S. 28.

²⁵⁶ RIGBY 1989, S. 60.

²⁵⁷ Internationale Sammler-Zeitung. Zentralblatt für Sammler, Liebhaber und Kunstfreunde, Jg. 16, Nr. 4, 15. Februar 1924, S. 25.

²⁵⁸ STROBL 2000, S. 150.

Hermann von Wedderkops Publikation „Deutsche Graphik des Westens“ von 1922 gezeigt.²⁵⁹ Sie wurden also nicht anders eingesetzt als Klischees von Gemälden. Für deren Herstellung und für die Verbreitung wird sich Alfred Flechtheim eingesetzt haben, der Druckgrafik gerade nicht als billiges Reproduktionsmedium, sondern als qualitativ hochwertiges, aber günstiges Sammelobjekt verstand.²⁶⁰ Das wenig qualitativ gedruckte „Buch eins des Aktivistenbundes“ nannte er, vermutlich auch deshalb, eine „Schweinerei“.²⁶¹ Mit Ausnahme der auflagenstarken Blätter des „Kriegsbilderbogens“ und der „Schaffenden“ (1000 respektive immerhin 125 Blatt) blieben die Auflagen gering mit 25 (biblische Lithografien) beziehungsweise 50 Abzügen (Holzschnitte). Über den ersten Interessenten- und Besitzerkreis ist kaum etwas bekannt. Der Dramaturg und Schriftsteller Hans Franck besaß einige Drucke, ebenso das Düsseldorfer Kunstmuseum, das Heusers Holzschnittmappe „Köpfe“ allerdings im Januar 1922 von der Galerie Flechtheim gemeinsam mit weiteren Grafiken geschenkt bekam. Druckgrafik war ein geeignetes Geschenk, mit dem sich Geschäftsbeziehungen pflegen ließen.

Die Kritik zur Köpfe-Mappe war geteilt. Heinrich Wilhelm Keim, mit Heuser über das Schauspielhaus gut bekannt, schrieb lobend: „*Sie [die Mappe] gehört zu dem Erschütterndsten unter den Schöpfungen der jungen Kunst. Da bricht ein Gelächter und ein Schrei zum Himmel, dass sich einem das Blut wärmesuchend in den tiefsten Herzwinkel verkriechen möchte.*“²⁶² Hans Franck, der Heuser ja ebenso persönlich nahestand, meinte hingegen: „*Hier ist Heuser (was bei seinen Bildern, seinen Lithographien und seinen Zeichnungen nicht der Fall ist), ich will nicht sagen: einen Abweg, aber doch: einen Umweg gegangen.*“²⁶³ Vielleicht erkannte es auch Heuser selbst, als er sich nach 1920 von der Druckgrafik abwandte. Eines der Blätter – vermutlich ein Selbstbildnis – wirkt in seiner Reduziertheit auf die Konturlinien nicht unbeschwert, sondern ungelentk (D 20). Insgesamt scheint es, als habe Heuser zu zeichnerisch gedacht und gearbeitet. Den Großteil der Holzschnitte erarbeitete er als Weißlinienschnitte, indem er die Linien einer (Vor-)zeichnung auf dem Holz nicht aufwändig als Grate stehen ließ, sondern als Vertiefung nacharbeitete. Im Druck blieben sie dann weiß. Dieser Technik bedienten sich auch andere, und doch wirkt sie bei Heuser in manchen Blättern wie eine Verlegenheitslösung. Einige Blätter, wie der Holzschnitt „Am Wasser“, sind hingegen kompositorisch und technisch

²⁵⁹ WEDDERKOP 1922b.

²⁶⁰ Zu Alfred Flechtheim und Druckgrafik siehe u. a. DASCHER 2013 (2011), S. 140: „*Vom Sommer 1919 bis Anfang 1924 legte Flechtheim insgesamt 28 bibliophile Editionen mit Originalgraphik vor. Hinzu kamen mehr als 150 graphische Einzelblätter, die er von mehr als drei Dutzend Künstlern anbot.*“

²⁶¹ ANONYM 1920.

²⁶² Zitiert nach: Ausgaben der Galerie Flechtheim, in: Der Querschnitt, Heft 4/5, Ende September 1921, S. 190.

²⁶³ FRANCK 1922a, S. 34.

aufwändiger gelöst (Abb. 21).²⁶⁴ Helle und dunkle Flächen verschiedener Strukturen liegen nebeneinander und die Figur ist ausdrucksstark mit ihnen in Beziehung gesetzt. In „Schwarzer Vogel“ (D 28) wagte Heuser eine besonders flächige, ornamentale Wirkung, die eine Auseinandersetzung mit angewandter Grafik, zum Beispiel von Ernst Aufseeser, nahelegt.

Die Holzschnittmappe „Köpfe“ kann trotz der kritischen Rezeption als ein Höhepunkt in Werner Heusers Schaffen der Zeit und als motivischer Wendepunkt verstanden werden. Sie ist im Umkreis von Künstlern wie Ernst Ludwig Kirchner, Karl Schmidt-Rottluff und Max Pechstein zu sehen, die ebenfalls Kopf-Serien konzipierten (vgl. Abb. 81 und Abb. 82).²⁶⁵ Manche von Heusers Köpfen erinnern an Masken anderer Kulturen, alle spielen mit dem Ausdrucksgehalt der harten und kontrastreichen, manchmal auch explosionsartig eingesetzten Linie. Dass die Galerie Flechtheim der Mappe einen Text mit dem Titel „Grotesken“ des damals bekannten Schriftstellers und Kunstkritikers Salomo Friedlaender unter dem Pseudonym Mynona beigab, der für Zeitschriften wie den „Sturm“ oder „Die Aktion“ schrieb, rückte die Mappe umso deutlicher in den expressionistischen Kontext. Auch wenn der „Querschnitt“ in einem Abdruck mit dem Untertitel „Beitrag zur Mappe ‚Köpfe‘ von Werner Heuser“²⁶⁶ etwas anderes suggerierte, bezog sich der Text nicht explizit auf Werner Heuser und seine Arbeit. Es handelt sich um einen Nachdruck eines erstmals 1919 erschienenen Texts des Autors.²⁶⁷ Er kommentiert insofern nicht die Holzschnittmappe, sondern wirkt collageartig auf die Deutung der Bilder ein. Die „*Programmschrift*“²⁶⁸ Mynonas, die wesentlich sein eigenes Werk betrifft – er schrieb rund 250 Grotesken – handelt von der Relativität des Hässlichen und den Reaktionen, die es bei uns auslöst: „*Wir lachen oder weinen über das Zerrbild des echten Lebens, dessen unverzerrte Urgestalt wir aber gar nicht eigentlich kennen, sondern nur ahnen, fühlen, glauben, lieben und hoffen.*“²⁶⁹ Der Autor wies darauf hin, dass das Lachen über Karikaturen oder Grotesken an den Abgleich mit einem metaphysischen Ideal gebunden sei, an das der Groteskenmaler somit erinnere: „*Wer die nicht immer gleich offenbare Groteske dieses unseres Lebens hier zum grellen, schreienden Vorschein bringt, der eröffnet einen indirekten Ausblick auf ein göttliches Leben, das ebenso finster wie gewiß ist.*“²⁷⁰ Mit dieser Umkehr des Hässlichen auf das Ideal

²⁶⁴ Zu diesem Blatt siehe DUBOIS 2016.

²⁶⁵ NEUERBURG 1976, siehe hier das Unterkapitel zu Kopfstudien, S. 214–217. Leider untersuchte die Autorin die Veränderungen des Typusbegriffs innerhalb ihres Untersuchungszeitraums im Kontext des Nachexpressionismus nicht.

²⁶⁶ KIELMANSEGG 1922, S. 54.

²⁶⁷ Erschienen in Friedlaenders Zeitschrift „Der Eigene“. Siehe auch FRIEDLAENDER/MYNONA 2006, S. 602f.

²⁶⁸ FRIEDLAENDER/MYNONA 2008, S. 15.

²⁶⁹ FRIEDLAENDER/MYNONA 2006, S. 602.

²⁷⁰ Ebd., S. 603.

wurden Heusers „Köpfe“ auch für ein Publikum zugänglich gemacht, das sich mit einem schonungslosen Expressionismus noch schwer tat.

Wie angedeutet, lässt sich an der Mappe „Köpfe“ auch ein Neubeginn ablesen, der nicht nur die Kunst Werner Heusers, sondern auch die deutsche nachexpressionistische Kunst allgemein betrifft. Denn das Hauptaugenmerk liegt in dieser Mappe nicht nur auf Mensch und Ausdruck, wie für den Expressionismus charakteristisch, sondern auch auf Typologie²⁷¹ und Physiognomie,²⁷² die in den 1920er-Jahren an Bedeutung gewannen. In der Mappe geht es weniger darum, das Wesen des Menschen in einem Bild allgemeingültig zum Ausdruck zu bringen, als darum, den individuellen Ausdruck in einer Serie zu thematisieren, die den Menschen in verschiedenen Facetten zeigt.

3.2.4 Nachexpressionismus

Wie bei vielen anderen Künstlerinnen und Künstlern veränderte sich Werner Heusers Malerei ab Anfang der 1920er-Jahre von einer expressiven Formgewalt in Richtung einer ruhigeren Erfassung der Außenwelt. Diese Wendung ist nicht im Einzelnen nachvollziehbar, da bis 1929 relativ wenige datierte Gemälde erhalten sind. Jeder Versuch eine Entwicklungslinie zu beschreiben, kann daher nur auf Indizien beruhen. Zu Beginn der 1920er-Jahre zeigte Werner Heuser in Ausstellungen unter anderem religiöse Motive sowie die Ergebnisse seines dreimonatigen Aufenthalts im italienischen Positano im Jahr 1921. Ein Gemälde von 1922, das ein Motiv aus Positano darstellen dürfte, ist kompositorisch und farblich reduziert und menschenleer (G 1922-18). Von der Dramatik des drei Jahre zuvor entstandenen „Gekreuzigten“ ist nichts zu spüren. Auch einzelne Titel deuten auf eine Neuorientierung Heusers bereits um das Jahr 1921. „Vorstadtplakatsäule“, Titel eines Bildes, das er im selben Jahr ausstellte, legt eine Zeitbezogenheit nahe, die in seinem Schaffen eher selten ist (G 1922-5). Darüber hinaus scheint sich sein Blick immer weiter auf Einzelfiguren fokussiert zu haben. Aus dem Jahr 1924 stammt beispielsweise die Darstellung einer unter einer Palme sitzenden Frau (G 1924-4). Die Berg- und Palmenlandschaft gleicht den Paradiesmotiven des Jahres 1919, doch nun wirkt der Bildraum ungleich aufgeräumter.

Der bei vielen Künstlerinnen und Künstlern auszumachenden Tendenz zu einer größeren Wirklichkeitsnähe widmete das „Kunstblatt“ 1922 eine vielzitierte Umfrage mit dem Titel „Ein

²⁷¹ Helmut Lethen sprach vom „*Furor des Rasterns*“ (LETHEN 2014 (1994), S. 40).

²⁷² „*Ab den zwanziger Jahren kam es zu einer umfassenden Aufwertung des physiognomischen Ansatzes unter Intellektuellen, Publizisten und Wissenschaftlern aller Couleur.*“, siehe BOHDE 2012, S. 3. Zu Typologie und Physiognomie siehe auch Kapitel 3.2.5.

neuer Naturalismus?“. Bereits 1923 plante der Mannheimer Museumsdirektor Gustav Friedrich Hartlaub eine Überblicksausstellung, die, zwei Jahre später realisiert, der heute von vielen als „*Epochenstil*“²⁷³ verstandenen Kunst ihren Namen gab: „Die Neue Sachlichkeit“.²⁷⁴ Der Düsseldorfer Kunsthistoriker Walter Cohen war unter den vorschlagenden Experten für die Ausstellung. Ein eher lokal bekannter Künstler wie Arthur Kaufmann kam vermutlich durch ihn in die erste Auswahl.²⁷⁵ Der Blick auf Heusers und Kaufmanns Beiträge zur künstlerischen Ausstattung der Düsseldorfer Rheinhalle 1926 zeigt, dass ihre Malerei sich in dieser Zeit sehr ähnelte (Abb. 83 und Abb. 84). Zwar belebte Kaufmann seine Szene durch den Annäherungsversuch des jungen nackten Mannes im oberen Bildteil stärker, beide setzten jedoch auf formal geschlossene Formen, schwache dreidimensionale Modulation und überindividuelle Physiognomien. Kaufmann war in der Mannheimer Ausstellung letztlich nicht vertreten. Heute, da die Eliminierung des Maldukts als kleinster gemeinsamer Nenner der Neuen Sachlichkeit verstanden wird,²⁷⁶ verwundert dies nicht. Bei Kaufmann blieb der Duktus in der Regel sichtbar. Von Hartlaub wurde die „Neue Sachlichkeit“ jedoch zunächst noch viel breiter angelegt.

Der Begriff ist bis heute unscharf definiert. Seit den 1960er-Jahren, als die realistische Kunst der 1920er-Jahre wiederentdeckt wurde, ist eine Vielzahl an Publikationen zur „Neuen Sachlichkeit“, zum „Post-Expressionismus“ oder zum „Magischen Realismus“ erschienen, die insbesondere im ersten Jahrzehnt Definitions- und Abgrenzungsfragen diskutierten. Im Vordergrund stand dabei die von Hartlaub zwar mit Einschränkungen versehene, aber nachhaltig ins Spiel gebrachte sogenannte Zwei-Flügel-Scheidung.²⁷⁷ In Antwort auf die erwähnte Umfrage des „Kunstblatts“ formulierte Hartlaub 1922 erstmals seine Idee eines linken und rechten Flügels der neuen Kunst. Der rechte sei konservativ-klassizistisch und ziele auf ewige Werte. Der linke beabsichtige, die Gegenwart in ihrem ganzen Chaos aufzudecken.²⁷⁸ Für diese Richtung setzte sich die Bezeichnung Verismus durch. Der rechte Flügel wurde später auch mit dem

²⁷³ PETERS 2000.

²⁷⁴ WESTHEIM 1922. Karoline Hille wies darauf hin, „*daß eine neue gegenständliche Kunst in Deutschland parallel zur gesamteuropäischen Entwicklung etwa ab 1919 entstand, daß diese von der Kritik nicht nur registriert und analysiert wurde, sondern um 1922 bereits einen Höhepunkt erreicht hatte.*“, HILLE 1994, S. 91.

²⁷⁵ Ebd., S. 102. Hier ist eine handschriftliche Liste reproduziert, die „Max Kauffmann“ aufführt. Die Adresse stimmt mit jener Arthur Kaufmanns überein, siehe Adressen der Künstler der Rheingruppe, RAK, NL Walter Ophey.

²⁷⁶ Siehe z. B. SCHMIED 1969, S. 26 für einen Kriterienkatalog, sowie OELLERS 1983, S. 24 („*Eine Gestaltungsweise, die sich durch einen aus geometrischen Elementen entwickelten Bildaufbau, eine Betonung der Zeichnung und eine geglättete Oberfläche auszeichnete, wurde schon früh als eine spezifische Stilform der Malerei der 20er Jahre beschrieben und gilt noch heute des öfteren als das zentrale Merkmal der Neuen Sachlichkeit.*“) und ROTH, Lynette 2011, S. 100: „*Although artists associated with Neue Sachlichkeit were undoubtedly heterogeneous in their choice of motifs and, in many ways, their painterly style, there was nonetheless a seemingly strong consensus regarding the degree – and the value – of painterly finish.*“

²⁷⁷ Siehe z. B. HILLE 1994, S. 98.

²⁷⁸ WESTHEIM 1922, S. 393.

Begriff „Neue deutsche Romantik“ in Verbindung gebracht. Werner Heuser wäre, wollte man ihn in dieses Koordinatensystem einbringen, hier zuzuordnen. Die Kategorie des Ewigen erhielt für ihn eine hohe Bedeutung, und stilistisch wie motivisch steht er anerkannten Vertretern wie Georg Schrimpf oder Alexander Kanoldt deutlich näher als einem Otto Dix – obwohl er mit diesem in engerem Kontakt stand als mit jenen.²⁷⁹ Allerdings gibt es auch Aspekte seines Werks, die ihn zwischen den beiden Flügeln positionieren (siehe Kapitel 3.2.6).

Franz Roh behandelte diese Kunstformen in seinem Buch „Nach-Expressionismus. Magischer Realismus. Probleme der neuesten europäischen Malerei“ unter den titelgebenden Begrifflichkeiten.²⁸⁰ Während sich die deutschsprachige Kunstgeschichte vorwiegend auf Roh als Vater des Begriffs „Magischer Realismus“ beruft, ist in der Literaturwissenschaft die Arbeit des italienischen Schriftstellers Massimo Bontempelli ebenso tragend. Der Begriff wurde jedoch auch unabhängig von diesen Autoren unsystematisch benutzt: *„Nur allzu schnell entstand im Anschluß an Roh eine nahezu babylonische Sprachverwirrung, und dementsprechend läßt sich bis heute eine große Nachlässigkeit in der Verwendung des Begriffes ‚magischer Realismus‘ verfolgen.“*²⁸¹ Andreas Fluck hat in seinem Versuch einer Entwirrung der Begriffsverwendung drei Phasen identifiziert: Eine erste um 1925, in der er mit Nachexpressionismus oder Neuer Sachlichkeit synonym verwendet wurde, eine zweite etwa zwischen 1926 und 1930, in der er gerne als Synonym für den sogenannten rechten Flügel der Neuen Sachlichkeit eingesetzt wurde, und eine anschließende dritte, die noch anhält und in der er mit Seitenblick auf die italienische Pittura metafisica eine *„sich ausschließlich an der Wirklichkeit orientierende[n], hintergründig-bedrohliche[n] Gegenstandsmalerei“* meint.²⁸² Nun besinnt man sich auf den Terminus selbst: Heute wird „Magischer Realismus“ mit einer wirklichkeitsnahen Darstellung mit irrationalen, geistig-spirituellen, über das Objektive hinausweisenden Elementen verbunden.²⁸³ Die Erwähnung des Begriffs ist deshalb von Bedeutung, da Werner Heuser nicht nur in der ersten und zweiten Phase der Begriffsverwendung mit ihm assoziiert werden konnte,

²⁷⁹ Bemerkenswert ist beispielsweise, dass sich Marta Dix in einem Gespräch mit Peter Barth noch spät – wohl in den 1980er-Jahren – an Heuser erinnerte (Gespräch der Autorin mit Peter Barth am 21. Juli 2015).

²⁸⁰ *„Auf den Titel ‚Magischer Realismus‘ legen wir keinen besonderen Wert. Da das Kind einen wirklichen Namen haben mußte und ‚Nachexpressionismus‘ nur Abstammung und zeitliche Beziehung ausdrückt, fügten wir, nachdem das Buch längst geschrieben war, jenen weiten hinzu. Er erschien uns wenigstens treffender als ‚idealer Realismus‘ oder als ‚Verismus‘ und ‚Neuklassizismus‘, welche je nur einen Teil der Bewegung darstellen. Unter ‚surrealisme‘ versteht man vorläufig etwas anderes. Mit ‚magisch‘ im Gegensatz zu ‚mystisch‘ sollte angedeutet sein, daß das Geheimnis nicht in die dargestellte Welt eingeht, sondern sich hinter ihr zurückhält (was sich im Verlauf erklären mag).“*, siehe ROH 1925, S. 26.

²⁸¹ SCHEFFEL 1990, S. 17.

²⁸² FLUCK 1994, S. 13ff., das Zitat auf S. 32. Zur italienischen Malerei in diesem Zusammenhang siehe auch TERRAROLI 2018.

²⁸³ Zur Begriffsverbindung siehe FLUCK 1994, S. 143f.

sondern, in manchen Bildern, auch in der dritten, spezifischeren, in der die Entfremdung der Wirklichkeit im Vordergrund steht. Anzumerken ist vorab, dass er das auch für diesen Begriff eingeforderte Merkmal der Feinmalerei nicht erfüllt.²⁸⁴ Allerdings brachte er in etlichen Bildern rätselhafte Elemente ein oder evozierte beklemmende Stimmungen. Mit Titeln wie „In der toten Stadt“ verstärkte er die Intention des Unheimlichen, das immer an der Schwelle zum Unwirklichen steht (G 1922-18). Aus dem Jahr 1925, dem Jahr der Mannheimer Ausstellung, ist das Gemälde „Das Goldfischglas“ erhalten (G 1925-5). Die Komposition ist komplex. Format, Fülle und Konturierung erinnern vage an Flügel der Triptychen Max Beckmanns. Die skurrile Kleintierhandlung, in der eine Frau unter den Augen eines in Tücher gehüllten Mannes ein Goldfischglas begutachtet, hinterlässt eine merkwürdige Stimmung. Das Eingesperrtsein der Tiere wird durch das schmale Format kompositorisch verstärkt. Thema des Bildes sind Freiheit und ihre Grenzen, vermutlich bezogen auf Paarbeziehungen: Dafür stehen zwei Mäuse und zwei Fische. Die Komposition hat allerdings nichts von der Klarheit, die etwa Bilder des Italieners Giorgio de Chirico auszeichnen, der als einer der Hauptvertreter des Magischen Realismus gilt. Erst um 1930 scheint Heuser sich mit ihm auseinandergesetzt zu haben. Dies zeigt ein Bild wie „Torso“ (G 1930-15), das an dessen leere, von Statuen und Gliederpuppen bevölkerte Landschaften erinnert. Giorgio de Chirico Ausspruch von 1906 „*Vedere il mondo comune in modo non comune: ecco il vero sogno della fantasia*“²⁸⁵ lässt sich allerdings schon früher auf Heusers Bildwelten anwenden. Ein Stilleben von 1927 zeigt im Vergleich zu einem des Jahres 1920, dass Werner Heuser gegen Ende der 1920er-Jahre weniger Farb- und Formeffekte suchte, als Dinge kompositorisch und durch Lichtkontraste in den Mittelpunkt zu stellen und damit rätselhaft wirken zu lassen (G 1920-6 und G 1927-11).²⁸⁶ Es ist möglich, dass er die Kunst de Chiricos, wie viele andere, über die Zeitschrift „*Valori plastici*“ kennenlernte. Theodor Däubler trug dazu Texte bei. Auch in der Zeitschrift „*Der Cicerone*“ stellte Däubler aktuelle italienische Kunst und insbesondere de Chirico vor.²⁸⁷ Er sprach vom Erbe des Impressionismus und der neu eingesetzten Härte und Architektonik der Bilder. Leere Räume und Unbelebtes sind nicht Heusers einzige Anknüpfungspunkte an den Begriff „Magischer Realismus“. In anderen Gemälden der Zeit um 1930 kippen Perspektiven – hierin ebenfalls an de Chirico erinnernd – oder werden Räume mit irritierender Architektur gezeigt, wie 1932 in „*Die Stiftsdame*“ (G 1932-9).²⁸⁸ In den Figurenbildern scheinen derartige subtile Störungen der Wirklichkeitsbezogenheit

²⁸⁴ Ebd., S. 150ff.

²⁸⁵ Zitiert nach: MARINI CLARELLI 2014, S. 22.

²⁸⁶ Zur „Dingmagie“ siehe FLUCK 1994, S. 292ff.

²⁸⁷ DÄUBLER 1920.

²⁸⁸ Zum „*Merkmal der subtil verzerrten Bildperspektive*“ im Magischen Realismus siehe FLUCK 1994, S. 162ff.

für Heuser ein Mittel gewesen zu sein, um ein Gefühl der Beunruhigung oder Unsicherheit zu transportieren und damit den emotionalen Ausdruck seiner Figuren zu verstärken. Darin zeigt sich eine Verbindung mit der expressionistischen Tradition.

Franz Roh legte in seinem Buch zum Nachexpressionismus Wert auf eine Differenzierung kategorisierender Begriffe. So schlug er, sich von Hartlaubs einfacherem Schema absetzend, sieben Untergruppen vor und trug auch der internationalen Kunstentwicklung Rechnung. In der zweiten von ihm genannten Gruppe fasste er diejenigen zusammen, die expressionistische und nachexpressionistische Züge vereinten. Er dachte vor allem an Karl Hofer und Max Beckmann. Auch Werner Heuser wäre an dieser Stelle einzureihen. Jene Mittelpositionen stellen nicht nur stilistische Kategorien als Ordnungsinstrumente in Frage, sondern auch die Teleologie historischer Stilabfolgen. Wie neben Franz Roh²⁸⁹ auch Paul Ferdinand Schmidt und Gustav Friedrich Hartlaub betonten,²⁹⁰ in der späteren Rezeption aber gerne vergessen wurde und wird, gibt es durchaus vielfältige Kontinuitäten zwischen Expressionismus und Neuer Sachlichkeit. Wie sollte es anders sein, waren doch die meisten „Neusachlichen“ selbst durch expressionistische Lehrjahre gegangen. Um diese Kontinuitäten stärker zu verdeutlichen, griffen manche Autorinnen und Autoren Rohs Begriff „Nach-Expressionismus“ auf. Dennis Crockett etwa beleuchtete 1999 in einer Studie einleitend die komplexe Geschichte des Begriffs „Neue Sachlichkeit“ und gab bewusst dem Kontinuität vermittelnden Begriff „Post-Expressionismus“ (Nachexpressionismus) den Vorzug mit den Worten: *„Post-Expressionism implies a connection to the Expressionist movement. This is essential. This art has been invariably perceived – and wrongly I believe – as the antithesis of Expressionism. [...] In reality, the artists associated with Post-Expressionism share many of the themes and concerns of those associated with Expressionism [...]“*²⁹¹ Werner Heuser ist einer der Künstler, die besonders deutlich zeigen, welche Ideen, Themen und Mittel sie teilten.

Curt Gravenkamp, der Kurator der Frankfurter Ausstellung „Die deutsche Neuromantik in der Malerei der Gegenwart“ von 1931, erfasste das tertium comparationis zwischen dem Expressionismus und seinen „neuromantischen“ Nachfolgern, indem er die konservativ-sachliche Malerei von einem „Weltbild“ ausgehen sah, *„welches durch tiefste Ergründung des Scheinbaren das Wesen der Dinge zu sich hineinzunehmen beginnt.“*²⁹² Die wichtigste

²⁸⁹ ROH 1925, insbesondere S. 19ff.

²⁹⁰ Hartlaub im Katalogvorwort der Mannheimer Ausstellung „Die Neue Sachlichkeit“, siehe HILLE 1994, S. 140f.

²⁹¹ CROCKETT 1999, S. 2.

²⁹² Curt Gravenkamp, Vorwort, in: Die deutsche Neuromantik in der Malerei der Gegenwart, Katalog der Ausstellung, S. 3, zitiert nach: ZEHENTBAUER 2001, S. 93. Zehentbauer zieht jedoch nicht die konkrete Verbindung von Gravenkamps Äußerungen zu einer Kontinuität aus dem Expressionismus.

Gemeinsamkeit zwischen Expressionismus und Neuer Sachlichkeit, nicht nur der sogenannten neuromantischen Richtung, liegt in der metaphysischen Auseinandersetzung mit dem Wesen der Dinge und des Menschen.²⁹³ Die Expressionistinnen und Expressionisten waren auf der Suche nach dem *Typischen* im Sinne des wesentlich Menschlichen. Die Suche nach dem gesellschaftlichen *Typus* im Sinne einer Subkategorisierung der Zeitgenossen und ihres Handelns kann indes als Weiterentwicklung dessen betrachtet werden und wird gemeinhin mit dem Nachexpressionismus oder der Neuen Sachlichkeit in Verbindung gebracht. Kontinuitäten erkannte die ostdeutsche Kunstgeschichte, die nach 1945 in einem kritischeren Verhältnis zur Weimarer Republik stand als die westdeutsche.²⁹⁴ Das hielt die staatlich geförderte DDR-Kunst allerdings nicht davon ab, ganz besonders eng an die Kategorie des Typischen anzuknüpfen. Nach dem Mauerfall erhellte Hans Günter Golinski den Zusammenhang von Expressionismus und Neuer Sachlichkeit in einem Aufsatz, in dem er die gemeinsame Fundierung in der Geisteshaltung der Romantik herausstellte.²⁹⁵ Seine Beobachtungen beziehen sich vorwiegend auf die Natur- und Welterfahrung, auf das Verhältnis von Mikro- und Makrokosmos. Er zitierte unter anderem Ernst Bloch, der schrieb, der Expressionismus suche nicht das Gestaltlose, sondern eine „*Ur-gestalt*“.²⁹⁶ Die Suche nach dem Wesen der Dinge, die in der Romantik eine der Verbundenheit zu Gott gewesen sei, mache aus allen drei eine metaphysische Kunst, selbst die scheinbar objektive Neue Sachlichkeit.²⁹⁷ Dieser Hinweis unterfüttert nicht nur die bereits herausgestellte Rückbindung Werner Heusers an die romantische Tradition, sondern auch seine kontinuierliche, über Jahrzehnte andauernde Suche nach einem hinter den Erscheinungen liegenden Wesen, nach einer überzeitlichen Dimension.

3.2.5 Der GeSoLei-Auftrag

Mit Ewigkeitswerten steht unter anderem die Monumentalmalerei in Zusammenhang, die, anders als es ihr Name vermuten lässt, nicht zwangsläufig abhängig von der räumlichen Größe eines Bildes definiert wurde.²⁹⁸ Peter Behrens schrieb über sie 1909: „*Wir verlangen eine ernste*

²⁹³ Sie dazu auch WESTECKER 1926/27, S. 16. Westecker benennt das „*leidenschaftliche Gefühl für das Wesentliche*“ als Erbe des Expressionismus.

²⁹⁴ „*Die Kunst der ‚Neuen Sachlichkeit‘ zeigte außerdem, daß der Expressionismus in den 20er Jahren nicht ‚überwunden‘ wurde und der Idealismus ‚realistisch‘ bemäntelt, mit seiner Tendenz zum Abstrakten und Metaphysischen andauerte.*“, siehe MÄRZ 1974, S. 11.

²⁹⁵ GOLINSKI 1990. Den Bezug des Nachexpressionismus zur Romantik zog u. a. bereits Herman Keil: KEIL 1931/32, S. 262.

²⁹⁶ GOLINSKI 1990, S. 55.

²⁹⁷ Zur Dialektik von Rationalität und Irrationalität in der Neuen Sachlichkeit siehe auch PETERS 1998, S. 32.

²⁹⁸ Zum Monumentalen siehe SCHULER 2017, S. 20ff. Siehe darüber hinaus BREDEKAMP 2010, S. 41ff. zu Gottfried Semper's Bestimmung des Monumentalen als Überführung eines Baus in ein Denkmal, und der nachfolgenden Verallgemeinerung des Begriffs.

*hohe Würde, nicht das Zierliche, Anmutige, Launige. [...] Es ist das Feierliche, Eherne, Unnahbare, Ewige.*²⁹⁹ Als ihre besondere Aufgabe gilt die Wandmalerei, mit der sie häufig synonym verwendet wird. 1926, kurz bevor er seine Professur an der Düsseldorfer Kunstakademie antrat, konnte Werner Heuser seine einzige erhaltene Arbeit für den öffentlichen Raum realisieren: das bereits mehrfach erwähnte Wandgemälde für die neuerrichtete Düsseldorfer Rheinhalle, die im Rahmen der Großausstellung für Gesundheit, Soziales und Leibesübungen, kurz GeSoLei, errichtet wurde und anfangs als Planetarium genutzt wurde (Abb. 83).³⁰⁰ Anders als das Junge Rheinland, dem in dieser Zeit namhafte, erfolgreiche Mitglieder fehlten, erhielt die gut aufgestellte und gesellschaftlich bestens vernetzte Rheingruppe, der Werner Heuser ab der Gründung 1923 angehörte, problemlos institutionelle Förderung. So konnte sie sich Aufträge im Rahmen der GeSoLei sichern. Mit 7,5 Millionen Besuchern war sie die größte und erfolgreichste Ausstellung der Weimarer Republik. Sie stand im Kontext der Volkshygienebewegung und sollte ein ganzheitliches Bild vom gesunden Menschen zeichnen. Anlässlich dieser Ausstellung entstanden in Düsseldorf zahlreiche Pavillons und Dauerbauten, zu denen auch die erhaltenen, von Akademieprofessor Wilhelm Kreis konzipierten Gebäude um den Ehrenhof zählen – die Rheinhalle (heute Tonhalle), das Reichsmuseum für Gesellschafts- und Wirtschaftskunde sowie das Kunstmuseum und der Kunstpalast. Abgesehen von der Tonhalle firmieren sie heute alle unter dem Namen Kunstpalast.³⁰¹ Wilhelm Kreis ließ im Sinne der Gesamtkunstwerk-Idee in vielen seiner Bauten Wandbilder und andere architekturgebundene Kunst integrieren.³⁰²

Die Rheingruppe umfasste 1926 mindestens 20 Mitglieder, zu den Gründungsmitgliedern waren noch Gerd Arntz, Karli und Alfred Sohn-Rethel hinzugekommen.³⁰³ Ferdinand Carl

²⁹⁹ Zitiert nach: SCHULER 2017, S. 21.

³⁰⁰ In den folgenden Jahren entwarf Werner Heuser noch mehrfach Wandbilder. Nicht näher bezeichnete Entwürfe sind enthalten aus dem Jahr 1930, in der Korrespondenz im Nachlass wird außerdem ein Wandbild für das Treppenhaus seines Freundes Willi Ulmer in Sanary-sur-Mer 1936 genannt. Dieses ist vermutlich identisch mit fotografisch im Nachlass dokumentierten Entwürfen, die mit „Sommerglück“ und „Weinlese“ betitelt wurden. Das Wandbild wurde möglicherweise nicht vollendet, siehe Schreiben von Werner Heuser an Mira Heuser vom 28. Juli 1939, Nachlass Werner Heuser. Der „Service des Archives Municipales“ in Sanary-sur-Mer konnte das Gebäude leider auch mit Blick in die Kataster-Einträge und nach Befragung des Stadthistorikers M. Monjoin nicht identifizieren (Auskünfte von Amandine Alivon vom 1. und 21. April 2016). Ein weiteres nicht erhaltenes Wandbild gab der Industrielle Albert Vögler 1937 für die „Große Kunstausstellung Düsseldorf“ in Auftrag, wie man CLEMEN 1941 entnehmen kann.

³⁰¹ Dem vormaligen Kunstpalast wurde lediglich eine neue Fassade gegeben und auch nur diese ist bis heute erhalten. Zur Architektur des Ehrenhofs siehe als jüngsten Beitrag KARGE 2021.

³⁰² SCHULER 2017, S. 119 und 120.

³⁰³ Dies entspricht den unter der Gruppenbezeichnung Ausstellenden der Großen Düsseldorfer Kunstausstellung desselben Jahres. Es ist natürlich möglich, dass darüber hinaus mehr Mitglieder zur Rheingruppe gehörten.

Cürten war Geschäftsführer.³⁰⁴ Die Akademieprofessoren Heinrich Nauen und Jan Thorn-Prikker, die beide nicht zur Rheingruppe gehörten, erhielten große Aufträge zur Ausgestaltung von Mosaiken an Eckpavillons im Ehrenhof. Thorn-Prikker, der im selben Jahr an die Kölner Werkschulen wechselte, entwarf außerdem Buntglasfenster für das Foyer des künftigen Kunstmuseums. Einige dreidimensionale Arbeiten kamen von der Rheingruppe. Der Bildhauer Arno Breker trug die „Aurora“ auf dem Verbindungsbau zwischen Kunstmuseum und Kunstpalast bei; Ernst Gottschalk und Bernhard Sopher Frauenfiguren für den Museumseingang.³⁰⁵ Der größte Auftrag für Maler betraf die Zwickelwände im Hauptsaal der Rheinhalle (Abb. 83 bis 93),³⁰⁶ welchen von den Rheingruppen-Mitgliedern elf „Jungakademiker“, wie es in einem minder beeindruckten Bericht über das Ergebnis hieß, ausführten.³⁰⁷

Über das intendierte Gesamtprogramm und die ursprüngliche Hängung ist nur wenig bekannt. Es ist nur eine zeitgenössische Aufnahme erhalten, in der zu erahnen ist, dass gegenüber des Eingangs zum Saal links der Mitte das Bild von Arthur Kaufmann hing, rechts der Mitte das von Walter Ophey (Abb. 94).³⁰⁸ Die Motivik wurde in der Primärliteratur kaum besprochen. Regina Lange schrieb Jahrzehnte später allgemein: „*Mit Hilfe kosmischer Verkörperungen [...] und irdisch angesiedelten Metaphern [...] scheint eine Verknüpfung von Rheinromantik [...] und mystischer Natursehnsucht [...] gesucht*“³⁰⁹ und in einem anderen Text: „*Die in Skulptur und Malerei dargestellten Themen kreisen um die Tages-, Jahres-, und Lebenszeiten, den Rhythmus von Arbeit und Erholung, um Natur und Technik.*“³¹⁰ Technik ist allerdings nur in einem der Motive, in Fritz Burmanns Bauarbeiter-Bild, zu erkennen, das einfache Maurerarbeiten zeigt und keine besonders fortschrittliche Methoden, wie sie das Wort Technik suggeriert. Ein klares Programm ist in dieser Formulierung noch nicht erkennbar. Friederike Schuler kam in ihrer Dissertation zur figurativen Wandmalerei in der Weimarer Republik 2017 zu dem Schluss: „*Vermutlich lag diesen Wandmalereien das zentrale Thema der GeSoLei, der Mensch in seiner geistigen und körperlichen Gesundheit innerhalb der sozialen Umwelt, zugrunde.*“

³⁰⁴ BAUMEISTER 2002, S. 245.

³⁰⁵ Carl Moritz Schreiner, der kein Mitglied der Rheingruppe war, entwarf Arbeiten für den Eingang des Kunstpalasts und Figuren vor der Rheinhalle. Zu einigen weiteren Aufträgen im Rahmen der GeSoLei siehe SCHULER 2017, S. 206–211.

³⁰⁶ Mit Ausnahme der Beiträge von Walter Ophey und Artur Erdle hängen die Bilder heute wieder im Gebäude, der heutigen Tonhalle, die jedoch seither grundlegend umgebaut wurde. Zur Geschichte der Bilder in der NS-Zeit siehe Kapitel 4.2.

³⁰⁷ St., „Ausstellungen / Düsseldorf“, in: Das Kunstblatt. Monatsschrift für künstlerische Entwicklung in Malerei / Skulptur / Baukunst / Literatur / Musik, Jg. 10, August 1926, S. 315–316, hier S. 316.

³⁰⁸ Ein dokumentarisches Aquarell von Hans Hohloch zeigt den räumlichen Eindruck, siehe SCHLOSSMANN 1927, o. S.

³⁰⁹ LANGE 1985, S. 137.

³¹⁰ LANGE o. J., S. 3.

Für Werner Heusers Beitrag stellte sie fest: „*In Werner Heusers Wandbild können in den verschiedenen Figurenpaaren, die sich stützen und umsorgen, unterschiedliche Arten der Fürsorge abgelesen werden.*“³¹¹ Ihre breit angelegte Studie lässt jedoch einige Quellen zur Genese der Bilder unberücksichtigt, auf deren Grundlage im Folgenden der konzeptuelle Zusammenhang der künstlerischen Ausstattung erschlossen werden soll.

Eine wichtige, wenngleich kritisch zu lesende Quelle zu den Gemälden der Rheinhalle sind die unveröffentlichten Lebenserinnerungen von Arthur Kaufmann. Er berichtete dort: „*I had approached Mr. Kreis with the suggestion of murals to be executed by the Rhine group. He accepted my proposition. In fact, he told me that he had thought of it himself. He insisted, however, that a contest among the members of the Rhine group should decide [sic] who would get the order. [...] I called a meeting of the twelve painters of our group whom I considered as best fitted to do this work. None of us had ever done any mural paintings before. We discussed the possibilities and chose as subject matter the twelve months of the year.*“³¹² Die Monate seien dann per Ziehung verlost worden, und die Künstler hätten ihre Entwürfe gegenseitig diskutiert und kritisiert. Dann hätten Wilhelm Kreis und Walter Kaesbach als Jury über die Entwürfe beraten und befunden, dass Kaufmann und Heuser alle Wandgemälde ausführen sollten. „*Had the two of us accepted the assignment, pocketing all the money, we felt sure our colleagues would have been tremendously disappointed. Heuser and I had a long talk with Kreis. It was no easy matter, but we succeeded in the end in convincing him that with so little time at our disposal, the two of us could not possibly execute the twelve walls. Moreover our argument that such a cooperative venture of twelve artists working together on a project was a new and progressive experiment won him over.*“³¹³ Kaufmann fuhr mit seiner Beschreibung der Wandbilder fort: „*All twelve murals harmonized completely without at the same time sacrificing the individual style of each artist. To be sure, we had agreed on about the same proportions for all figures. And we really worked together. Each one of us was interested in the work of all the others.*“³¹⁴ Wie das auch in zeitgenössischen Publikationen verbürgte Ergebnis von nur elf Bildern ohne klarer Monatsthematik zeigt, gab es jedoch einen einschneidenden konzeptionellen Wandel, den Kaufmann nicht erinnerte.

³¹¹ SCHULER 2017, S. 210f.

³¹² Arthur Kaufmann und Lisbeth Kaufmann, „Auf der Suche nach einer neuen Heimat. Doppel-Memoiren von Lisbeth und Arthur Kaufmann“, Typoskript, DNB, Deutsches Exilarchiv 1933–1945, EB autograph 0101, S. 169f.

³¹³ Ebd., S. 170.

³¹⁴ Ebd., S. 171.

In einem erhaltenen Schreiben, das an den Leiter der GeSoLei Arthur Schlossmann³¹⁵ gerichtet wurde und möglicherweise nach dem von ihm genannten Gespräch mit Kreis entstand, schrieb Kaufmann über die Rheingruppe, dass bei Zuschlag von Aufträgen diese kollegial unter allen Mitgliedern verteilt würden.³¹⁶ Anders als in Kaufmanns Memoiren beschrieben, wurden allerdings nicht nur weniger Gemälde ausgeführt, sondern auch die Künstlerauswahl im Laufe des Prozesses verändert. Nur acht Mitglieder der Rheingruppe kamen zum Zug. Die übrigen drei Aufträge wurden von den lokalen Malern Joseph Bell, Fritz Burmann und Bernhard Gobiet ausgeführt. Annette Baumeister stellte dazu fest, es sei unklar, „*ob diese Aufträge bereits vergeben waren, oder die Ausstellungsleitung drei Entwürfe der ‚Rheingruppe‘ nicht akzeptieren wollte und deshalb andere Künstler beauftragte.*“³¹⁷

Stefan Kraus ging auf Grundlage von Walter Opheys verschiedenen Entwurfsskizzen davon aus, dass den Künstlern mit der Themenwahl freie Hand gelassen wurde: „*Diese alternativen Vorschläge hat Wilhelm Kreis offenbar mit den Künstlern besprochen, worauf sich ein Schreiben an Ophey bezieht.*“³¹⁸ Auch von Arthur Kaufmann sind verschiedene Entwürfe enthalten.³¹⁹ Das zitierte Schreiben an Ophey führt des Weiteren aus, dass zunächst durch Kreis ein Entwurf genehmigt werden musste, um eine Anzahlung zu erhalten. Daraufhin musste von allen Künstlern eine Farbskizze vorgelegt werden, auf deren Grundlage die Reihenfolge der Hängung bestimmt wurde. Das fertige Wandbild wurde dann in den Ateliers der Künstler abgenommen. Die Tatsache, dass Kreis die Reihenfolge erst spät festlegte, spricht für ein loses inhaltliches Programm.

In einer Publikation zur Architektur der GeSoLei wurden 1927 alle elf Gemälde abgebildet. Es wurde jedoch weder ein Gesamtthema genannt noch Bildtitel angegeben.³²⁰ In anderen zeitgenössischen Quellen finden sich folgende Titel:

Jankel Adler: „Herbst“³²¹

Joseph Bell: „Ernte“³²² / „Schnitter“³²³

³¹⁵ Möglicherweise bestand ein direkter Kontakt von Werner Heuser zu Arthur Schlossmann. Dieser war mit Louise Dumont befreundet, die wiederum eine enge Freundin seiner Schwiegermutter war, siehe LIESE 1971, S. 317f.

³¹⁶ BAUMEISTER 2002, S. 245.

³¹⁷ Ebd., S. 245f.

³¹⁸ KRAUS 1993, S. 143.

³¹⁹ Reproduziert in: RIBBROCK 2019, S. 109 und 111.

³²⁰ KLAPHECK 1927, S. 42ff.

³²¹ Ebd., S. 69. Zeitgenössische Reproduktion (Ausschnitt) in: a bis z. organ der gruppe progressiver künstler, Heft 1, Oktober 1929, S. 1, ohne Titel. Werkverzeichnis: HEIBEL 2016, WV 40 und G 21, ebenfalls ohne Titel.

³²² MEYER 1927, S. 69.

³²³ RÖTTGER 1928/29, S. 172.

Fritz Burmann: „Der Bau“³²⁴ / „Bauarbeiter“³²⁵

Ferdinand Carl Cürten: ohne Titel (Kinder und Erwachsene im Morgengrauen)

Arthur Erdle: „Badende“³²⁶

Bernhard Gobiet: „Nebelgeister“³²⁷

Werner Heuser: „Feierabend“³²⁸ / „Sommer“³²⁹

Arthur Kaufmann: „Sommer“³³⁰ / „Badende“³³¹

Heinz May: ohne Titel (vier Erwachsene und ein Kind an einem Ufer)

Walter Ophey: „Frühling“³³² / „Sämann“³³³

Adolf Uzarski: „Märchen“³³⁴ / „Lebensalter“³³⁵

Die Bilder sind stilistisch sehr individuell und reichen von Jankel Adlers blockhaften Figuren, die er mit geometrischen Formen zu einer abstrahierten Landschaft verband, bis zu Werner Heusers zentralperspektivisch und realitätsnah angelegtem Gemälde. Die verschiedenen Motive zeigen unterschiedliche Tageszeiten, zum Teil mit deutlichem Sonnenstand, oder Jahreszeiten. Opheys Sähender repräsentiert beispielsweise den Frühling, Erdles und Kaufmanns Badende stehen für den Sommer, Adlers und Bells Erntende für den Herbst. Durch die Darstellung von Kindern wird in den meisten Bildern auch das Thema der Lebensalter angedeutet, wengleich Alte fehlen. Auf diese Leitlinien hatte bereits Lange hingewiesen. Burmanns, Gobiets und Uzarskis Bilder passen auf den ersten Blick nicht in ein solches Programm. Gobiets „Nebelgeister“ könnten jedoch als Darstellung des Schlafs, also der Nacht, gedeutet werden, Burmanns Baustellenbild als Darstellung des (Arbeits-)Tages und Uzarskis Gemälde als Verbindung von Lebensaltern mit einem Traum: Das Mädchen rechts unten könnte die Mutter oben im Bild sein, die sie erträumt. Von diesen Überlegungen ausgehend, wären zyklische, immer wiederkehrende Strukturen das verbindende Thema der Bilder. Diesem Programm entsprachen

³²⁴ SCHLOSSMANN 1927, S. 54; MEYER 1927, S. 69; LEHR 1927, S. 349.

³²⁵ RÖTTGER 1928/29, S. 172.

³²⁶ MEYER 1927, S. 69.

³²⁷ Ebd.

³²⁸ SCHLOSSMANN 1927, S. 54.

³²⁹ RÖTTGER 1928/29, S. 172.

³³⁰ MEYER 1927, S. 69.

³³¹ RÖTTGER 1928/29, S. 172.

³³² MEYER 1927, S. 69; RÖTTGER 1928/29, S. 172. Laut Kraus handelt es sich um den von Ophey selbst gewählten Titel, siehe KRAUS 1993, S. 144.

³³³ Entwurf ebd., G 598, S. 143, siehe auch S. 54 und S. 60. Zeitgenössische Reproduktion (Ausschnitt) unter dem Titel „der säemann“ in: a bis z. organ der gruppe progressiver künstler, Heft 11, 2. Folge, Oktober 1930, S. 41, mit dem Hinweis: „aus einem wandbild in der rheimhalle düsseldorf. (die umgebende architektur ist so störend, daß der ausschnitt sich als notwendig erwies)“.

³³⁴ MEYER 1927, S. 69.

³³⁵ RÖTTGER 1928/29, S. 172; LAUTER 1990, S. 137 und Anm. 471. Die Bezeichnung „Märchen“ wies Lauter zurück.

auch viele andere Kunstwerke, die im Rahmen der GeSoLei für den Ehrenhof geschaffen wurden: Carl Moritz Schreiners Figuren der Planeten Mars und Venus, Jupiter und Saturn, die vor dem Planetarium aufgestellt wurden, Ernst Gottschalks Figuren „Jugend“ und „Reife“ vor dem Eingang zum Kunstmuseum, die Mosaiken Heinrich Nauens und Johan Thorn-Prikkers (vor allem „Nacht“ und „Tag“)³³⁶ sowie die „Aurora“, der Sonnenaufgang, von Arno Breker. Gegenüber der „Aurora“, auf der anderen Seite des Ehrenhofs, steht als Pendant ein goldener Abendstern auf dem Dach des Planetariums. Die recht freie Lösung öffnete das Thema auch zum Gesundheitsbegriff der GeSoLei. Der Wechsel von Arbeit und Ruhe ist indes nur als integraler Teil der Zeitzyklen thematisiert und Gesundheitsfürsorge lediglich als Nebenprodukt des geregelten Lebens.

Auch die erhaltenen, nicht umgesetzten Entwürfe von Kaufmann und Ophey fügen sich in dieses Thema ein. Ophey stellte neben seinem ausgeführten Sämann – bei dem prägnant ein Mond am Himmel erscheint – ein Feld mit deutlich sichtbarer unter- oder aufgehender Sonne sowie drei Sitzende in einer Mondlandschaft dar. Arthur Kaufmann entwarf neben einer Variante der Badenden eine Ernteszene, Figuren bei Nacht sowie eine städtische Baustelle, die wie bei Burmann das Tagewerk darstellen dürfte. Möglicherweise war aber auch von Architekt Kreis eine Darstellung der Baukunst gewünscht worden, für die Kaufmann neben Burmann einen Entwurf einreichte. Auch in den Mosaiken Nauens und in den Skulpturen des Außenraums erscheinen Darstellungen der Künste, die angesichts des auf der Rückseite des Kunstmuseums groß angebrachten Mottos „Ars eterna – vita brevis“ ebenfalls in einen Zusammenhang mit dem Thema der Zeitzyklen gebracht werden können: Das immer wiederkehrende ist das ewig gültige. Wilhelm Kreis' Architektur mit Triumphbogen und tempelartigen Bauten steht selbst für das Streben nach Verewigung.³³⁷ Die künstlerischen Arbeiten des Ehrenhof-Komplexes wurden jedoch bislang nicht in einen konkreten Zusammenhang damit gebracht.

Der Bezug der Gemälde der Rheingruppe zu den Kunstwerken im Außenraum wird im Vergleich eines Nauen-Mosaiks mit dem Gemälde von Bernhard Gobiet besonders deutlich. Die Figur der Schwebenden, ein in der (Rhein)Romantik besonders beliebtes Motiv, taucht auf beiden Bildern auf (Abb. 95). Dass das künstlerische Programm lokalspezifisch aufgefasst und mit dem Leben am neben den Gebäuden verlaufenden Rhein verbunden wurde, ist ebenfalls bereits

³³⁶ Barbara Til stellte eine Verbindung her zwischen Prikkers Mosaiken „Nacht“ und „Tag“ und den Planetendarstellungen, in denen sie das apollinische und dionysische Prinzip – und damit ebenfalls ewig sich abwechselnde Prinzipien – angedeutet sah, siehe TIL 2010, S. 228.

³³⁷ Siehe auch NERDINGER 2012, S. 93.

von Regina Lange angemerkt worden.³³⁸ Nauens in unmittelbarer Nähe gelegene Mosaik wurden 1927 als „Tanz“, „Rhein als Träger des Lebens“ und „Rhein als Spiegel der Schönheit“ betitelt.³³⁹ Wasser ist auf mehreren der Zwickelbilder zu sehen. In der zeitlichen Nähe zum Ende der Besetzung von Rheinland und Ruhrgebiet ist der Bezug zum Rhein Ausdruck des Lokal- und Nationalstolzes.³⁴⁰ Der Rhein wurde in einem verbreiteten Topos aber auch als „ewig jung“ bezeichnet.³⁴¹ Das verlässliche Strömen des Wassers stellt so ein treffendes Sinnbild für das Verhältnis von Erneuerung und Permanenz dar, der auch den Kunstbegriff des Bildprogramms bestimmte.

In Werner Heusers Gemälde mit den überlieferten Titeln „Feierabend“ und „Sommer“ wird das Thema der Zeitzyklen auf mehreren Ebenen durchgespielt. Er zeigte einen Übergang von Tätigkeit zu Ruhe am Übergang von Tag zu Abend. Darüber hinaus werden der Sommer als Teil des Jahresverlaufs sowie verschiedene Lebensalter als Teil des Lebenszyklus’ gezeigt. Dargestellt sind neun physiognomisch nicht sonderlich individualisierte Figuren, sechs Frauen, zwei Männer und ein Kind, in südlicher Abendlandschaft auf einer Terrasse. Der Zwickelform folgend, sind sie pyramidal komponiert, wobei eine allzu strenge Symmetrie durch leichte Verschiebungen der Positionen vermieden wird. Die vertikale Mittellinie ist keine eindeutige Spiegelachse und die Kopfhöhen variieren. Anders als in der Monumentalmalerei üblich, arbeitete Heuser nicht in der Fläche, sondern zentralperspektivisch in den Bildraum hinein. Er strebte auch in der Farbgebung keinen Flächeneindruck an. Ein Mann mit Spaten deutet das Thema Arbeit an, während zwei Frauen ihm einen Blumenkorb reichen: Ein Symbol der Schönheit und des Genusses. Links von ihnen nähert sich eine Frau einem weiteren Mann. Die menschliche Nähe wird als Teil des Feierabends erfasst, genauso wie das Zusammensein mit Kindern. Die Frauenfigur links scheint sich auszuruhen oder nachzudenken, während jene rechts eine große Tonvase anhebt. Als „vita activa“ ist sie das Pendant zur „vita contemplativa“ links;³⁴² zugleich dient sie als Repoussoir-Figur. Mit solchen akademisch tradierten, im Fall der Lebensformen bis in die Antike zurückreichenden Bildformeln unterscheidet sich Heusers Gemälde erheblich von Franz Wilhelm Seiwerts ein Jahr zuvor entstandenem Gemälde mit demselben Titel, „Feierabend“, in dem er stark abstrahierte Lohnarbeiter zeigte und damit den Feierabend als

³³⁸ LANGE 1985, S. 137.

³³⁹ MEYER 1927, S. 69.

³⁴⁰ Zur Eröffnung der GeSoLei trug Louise Dumont ein Gedicht des Beigeordneten Theodor Herold vor, unter anderem mit dem Vers „Gelöst der Bann, der dich so hart geschlagen, / Du liebe Stadt, dein Herz gepreßt wie Stein, / als du für Deutschland deutsches Leid getragen; / nun soll am Rheine wieder Frühling sein!“, siehe Der Beobachter, Jg. 6, Nr. 20, 15. Mai 1926, S. 2.

³⁴¹ Siehe zum Beispiel die Zeile „Am Rhein, der ewig jung!“ in Ferdinand Freiligraths Gedicht „An den Eheu“.

³⁴² Ebenfalls 1926 malte Carlo Mense im Breslauer Landesfinanzamt Bilder zu diesem Thema, siehe DRENKER-NAGELS/ADOLPHS 1996, Nr. 574.

gesellschaftspolitisches Thema aufgriff (Abb. 96). In Heusers Bild gibt es keinen Konflikt, es fügt sich in das Programm von Harmonie und Rhythmik der Rheinhallenbilder ein.

3.2.6 Typenbilder der 1920er-Jahre

3.2.6.1 Der Einzelne und die Gesellschaft

Ab etwa 1922 begann Werner Heuser, sich von Sujets um Paradies und Vertreibung, Tod und Opfer zu genrehaften Inhalten hinzubewegen. Bis zu diesem Jahr stellte er vor allem christliche Motive aus, zu denen er dann erst einige Jahre später noch einmal zurückkehrte. In den frühen 1920er-Jahren sind stattdessen Titel wie „Kartenspieler“ (ausgestellt 1922) oder „Fruchtverkäuferin“ (um 1924) belegt.

Gemälde mit größeren Figurengruppen sind bei Heuser bis in die 1930er-Jahre eher selten. Diese Bilder helfen jedoch, seine deutlich zahlreicheren Einzelfiguren, unter denen im Folgenden besonders die Bilder von Typen der Gesellschaft vorgestellt werden, einzuschätzen. Das Gemälde „Frauengruppe“, das 1931 König Alexander von Jugoslawien erwarb, zeigt neun erschöpfte Frauen, die beieinander körperlichen Halt finden (Abb. 97). Mit Ausnahme von zwei Frauen vorne stehen sie nicht in direktem Austausch miteinander. Die zentrale Figur ist kompositorisch isoliert und blickt in die Ferne. In dieser Figurenanordnung ist das Verhältnis des Einzelnen zum Ganzen angesprochen. Der Konflikt zwischen dem Menschen als Einzelkämpfer und Gesellschaftswesen wird in Heusers Bildern immer dort spürbar, wo Figuren allein zu sein scheinen, obwohl sie in Gesellschaft sind.

Helmuth Lethen hat für die Zeit zwischen den Weltkriegen „*Verhaltenslehren der Kälte*“ beschrieben: Haltungen, die „*Eigenes und Fremdes, Innen und Außen unterscheiden helfen*“.³⁴³ In seiner Schrift analysierte er, wie im Deutschland der 1920er-Jahre auf eine allgemeine Instabilität reagiert wurde, indem Identitätsfragen und Abgrenzung einen erhöhten Stellenwert erhielten. Er bezog sich unter anderem auf Helmut Plessners 1924 erschienene Schrift „*Grenzen der Gemeinschaft. Eine Kritik des sozialen Radikalismus*“, in der dieser affirmativ von Techniken schrieb, „*mit denen sich die Menschen nahe kommen, ohne sich zu treffen, mit denen sie sich voneinander entfernen, ohne sich durch Gleichgültigkeit zu verletzen*“.³⁴⁴ Das Verhältnis des Einzelnen zu seiner Umwelt wurde in der Zeit häufig thematisiert, einer Zeit, in welcher sich die Soziologie als wissenschaftliche Disziplin etablierte. Populär wurde in diesem

³⁴³ LETHEN 2014 (1994), S. 7.

³⁴⁴ Helmuth Plessner, *Grenzen der Gemeinschaft. Eine Kritik des sozialen Radikalismus* (1924), zitiert nach: LETHEN 2014 (1994), S. 8f.

Zusammenhang Ferdinand Tönnies' kulturkonservative Schrift „Gemeinschaft und Gesellschaft. Grundbegriffe der reinen Soziologie“ des Jahres 1887, die vor allem in der zweiten Auflage von 1912 große Verbreitung fand und auf die Plessner aufbaute.³⁴⁵ Tönnies unterschied begrifflich zwischen der natürlich gewachsenen Gemeinschaft und der auf rationalen Vereinbarungen basierenden Gesellschaft. Er beschrieb einen historischen Prozess, in dem der Mensch sich aus den Gemeinschaften isoliere, Individuum werde, vereinzele und zunehmend in Formen der Gesellschaft zusammengeführt werde. In dieser lebten sie – von ihm, anders als von Plessner, bedauert – nebeneinander, sind „*aber nicht wesentlich verbunden, sondern wesentlich getrennt*“.³⁴⁶

Werner Heuser beschäftigte die Frage, wie nah sich Menschen wirklich kommen. In manchen seiner Bilder wird die Flüchtigkeit einer Begegnung durch das Festhalten einer Person am Arm gekennzeichnet, etwa in „Jüngling und Mädchen“ (Abb. 98), wo auch die Taube auf der Hand des Mädchens, das Freiheitssymbol, dieses Motiv unterstützt. In „Drei Cigaretten“ von 1932 treffen sich, in dieser Konstellation in Heusers Bildern eher die Ausnahme, drei Männer einen kurzen Moment, um sich ihre Zigaretten an derselben Flamme anzuzünden (G 1932-4). In seinen Mehrfigurenbildern thematisierte Werner Heuser ein emotionales Spektrum von Gruppenbildungen zwischen Not („Arme Familie“, G 1929-25) und Notwendigkeit („Drei Cigaretten“, G 1932-4), Zuneigung („Liebespaar und Freundin“, G 1927-6) und Ausweichen („Nächtliche Begegnung“, G 1930-16). Die Choreografie der Gesten fällt besonders ins Auge. Sie transportiert Melancholie, deutet aber auch tiefe zwischenmenschliche Verhältnisse an (z.B. „Zigeuner“, G 1929-71).

Häufig sind Männer und Frauen in Bezug zueinander gesetzt, manchmal in beklemmenden Situationen wie in „In den Anlagen“ (G 1928-8). Dieses Bild zeigt einen Mann mit tief in die Augen gezogenem Hut hinter einer Frau, in der Hand eine Art Schläger haltend. Er wirkt bedrohlich, vor allem, wenn man weiß, dass der berüchtigte Sexualverbrecher und Serienmörder Peter Kürten in der Entstehungszeit des Bildes bereits in Düsseldorf aktiv war. Erst im Folgejahr erhielt er jedoch besondere Aufmerksamkeit. „*Die Stimmung, die jetzt entstand, wirkte wie ein Vorgriff auf den Nationalsozialismus: Bürger forderten die Todesstrafe, obwohl der Täter noch gar nicht gefasst war, Nachbarn denunzierten einander, Frauen riefen die Polizei, sobald sie ein verdächtiges Geräusch im Hausflur hörten, und in den ländlichen Stadtteilen formierten sich Bürgerwehren und Nachbarschaftsgruppen, die sich alle gegenseitig*

³⁴⁵ TÖNNIES 1912 (1887). Zu Beginn des 19. Jahrhunderts hat der französische Autor Stendhal die Vereinzelung in der Gesellschaft als Auswirkung der Modernität betrachtet, siehe REESE 1998, S. 17.

³⁴⁶ Ebd., S. 48.

*beschatteten.*³⁴⁷ In Düsseldorf hatte Vorsicht somit eine besondere Begründung. Im Kontext des Gesamtwerks Werner Heusers zeigt sich jedoch, dass er Mann und Frau in sehr unterschiedlichen Verhältnissen darstellte, nicht nur einander misstrauend,³⁴⁸ sondern auch in emotionaler Verbundenheit. Dabei sexualisierte er die Beziehung nicht, selbst dort, wo er seine Figuren halbnackt zeigte. Darin unterscheiden sich seine Bilder beispielsweise von Heinrich Maria Davringhausens Begegnungen bekleideter Männer und entkleideter Frauen (Abb. 99). Dieser zeigte nicht nur durch die Nacktheit der Frau die geschlechtliche Beziehung an, sondern stellte sie auch in deutliche Distanz zum Mann. Heuser hingegen brachte seine Figuren fast immer in körperliche Nähe, ohne die Beziehungen dadurch zwangsläufig zu harmonisieren. Er zeigte vielmehr durch Körperhaltungen, Blickrichtungen oder kontrastierende äußere Merkmale, dass sie keine Einheit bilden.

Die meisten bis 1933 entstandenen Bilder Werner Heusers stellen keine Gruppen dar, sondern einzelne in sich gekehrte Figuren. Manchmal gehen sie dabei einer Tätigkeit nach. Unter den Einzelfiguren und Kleingruppen lässt sich ab etwa 1927 eine Reihe von rund 35 Bildern ausmachen, die Typen der Gesellschaft darstellen.

In den 1920er-Jahren erfreute sich die Typenforschung großer Popularität. Menschen wurden wissenschaftlich nach ihren hervorstechenden Merkmalen klassifiziert und betrachtet, und auch viele Künstlerinnen und Künstler beschäftigten sich mit dem Verhältnis von Individuum und Typ. Dies betrifft nicht nur die Porträtmalerei.³⁴⁹ Als Typenbilder werden im Folgenden solche Bilder bezeichnet, die ohne Porträtabsticht und ohne einen deutlichen narrativen Zusammenhang Vertreter einer aktuellen Gesellschaftsgruppe, z.B. einer Berufs-, Ethnien-, Interessens- oder Altersgruppe, allgemeingültig und wesenhaft darstellen sollten. Die Intention ist entscheidend.³⁵⁰ Häufig wurden diese Bilder mit allgemein lautenden Titeln wie „Das Barmädchen“, „Der Maurer“ oder „Der Alte“ versehen. Es handelt sich bei diesen Typenbildern also um überindividuelle Figurenbilder, die zumeist ohne reelles Vorbild entstanden oder dem zumindest keinen inhaltlichen Wert beimaßen.

³⁴⁷ FLEERMANN 2013, S. 6.

³⁴⁸ Für ein weiteres Beispiel in diese Richtung siehe „Schatten“, G 1955-8.

³⁴⁹ Zur „Krise des Porträts“ in den 1920er-Jahren siehe MEYER-BÜSER 1994, Kapitel 5, S. 83ff.

³⁵⁰ Für die Porträtgattung, die er breit und unter Einschluss abstrakter Lösungen verstand, bemerkte Uwe Fleckner entsprechend: „*Anders als bei herkömmlichen Konterfeis gilt jedoch für all diese Werke, dass sie nur dann als Bildnisse wirksam werden können, wenn sie als solche ausgewiesen sind und die Identität des Nicht-mehr-Dargestellten durch einen entsprechenden Titel anzeigen, der damit zum integralen Bestandteil der Werkfaktur wird.*“, siehe FLECKNER 2016, S. 15.

Waren in den Standesporträts des 16. Jahrhunderts Individuen vor der Folie ihrer gesellschaftlichen Rolle, zum Beispiel als Herrschende oder Kaufleute, dargestellt, reicht die Geschichte nicht-porträthafter Typen in Form von Masken und Bühnenfiguren noch weiter zurück. Ebenfalls ab dem 16. Jahrhundert wurden sie in in Tronies³⁵¹ oder Genrebildern umgesetzt. Hier ging es um den Einzelnen als Vertreter einer Gruppe, nicht um Individuen.³⁵² Für die Genese der Typenbilder im 20. Jahrhundert spielt die realistische Tradition des 19. Jahrhunderts eine wichtige Rolle, aber auch der seit dem Klassizismus verbreitete Anspruch, unmittelbar verständlich sein zu wollen. Gustave Courbets Gemälde der „Steinklopfer“, die Ikone realistischer Malerei, steht als Typenbild für die denkmalartige Darstellung gesellschaftlicher Gruppen (Abb. 100). Naturgetreue Abbildung oder individueller Ausdruck sind nicht zwingend von Bedeutung. Die Steinklopfer zeigen ihr Gesicht nicht – wie auch viele Figuren Werner Heusers. Die Suche nach einer Essenz des Menschen ist zentral für das Typenbild, auch wenn es wirklichkeitsnah entstanden sein mag. Die Karikatur ist davon manchmal nur einen kleinen Schritt entfernt. Honoré Daumier, der berühmte französische Maler und Karikaturist, veröffentlichte bereits 1835/36 in der Zeitschrift „Charivari“ eine Folge mit dem Titel „Types français“ (Abb. 101). Der Charivari schrieb einleitend: „*Sous ce titre Types français, Daumier se propose de reproduire les types de physionomie, de tenue, et de costume particuliers aux diverses classes qui font l'ornement de la société.*“³⁵³ In der deutschen Malerei ist dem in dieser Zeit vor allem Carl Spitzweg vergleichbar. Neben der ironisierenden Darstellung entwickelte sich jedoch auch eine Darstellung sozialer Typen, unter anderem in der sogenannten Tendenzmalerei Düsseldorfer Malerinnen und Maler, die durch ihre emotionale Anlage, häufig mittels Kontrastierungen, anklagend gegen bestimmte gesellschaftliche Zustände wirken sollte. Dies ist etwa der Fall in Peter Schwingens Gemälde „Pfändung“, in dem er einen armen Handwerker und einen reichen Kapitalisten gegenüberstellte (Abb. 102).

Werner Heuser hat seine Gemälde ab den 1920er-Jahren größtenteils rückseitig betitelt, sodass seine eigene Einordnung der Motive nachvollzogen werden kann. Er wählte nicht immer den bestimmten Artikel, oder überhaupt einen Artikel. Gemälde wie „Der Angler“, „Waschfrau“ und „Ein Philologe“ stellen dennoch in ähnlicher Weise Typen allgemeingültig dar. Heuser

³⁵¹ Zum Verhältnis von Tronie und Porträt siehe z. B. HIRSCHFELDER 2009, S. 50: „*Im Unterschied zum Bildnis spielte die Identität des dargestellten Modells für die Bildaussage von Tronien keinerlei Rolle.*“

³⁵² „*The protagonists in genre painting are neither existing nor fictional individuals, as in portraiture and history painting. They are stereotypes, standard characters, anonymous representatives of social and cultural groups. [...] The stories told about peasants, soldiers, whores and beggars about snobs and dandies, mock noblemen and wouldbe scholars are sometimes age old anecdotes, casting standard types in standard situations*“, siehe VRIES 1989, S. 188.

³⁵³ Le Charivari, Jg. 4, Nr. 266, 23. September 1835, Digitalisat: Gallica, Digitale Bibliothek der Bibliothèque nationale de France, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k3051370z/f2.item> (20. Mai 2023).

scheint unsystematisch vorgegangen zu sein, wie er überhaupt kaum zur Systematik neigte. Er bildete selbst keine Werkgruppen und mied die Einordnung seiner Bilder. So sind die Grenzen derjenigen seiner Gemälde, die Typenbilder genannt werden können, unscharf. Die Übergänge zum klassischen Genrebild („Lesender Mann“, G 1929-6) oder zum religiösen Motiv („Der verlorene Sohn“, G 1929-29) sind fließend. Indem letztere sich auf etablierte Ikonografie beziehen, nutzen sie eine andere Rhetorik. Dass auch diese Beispiele eine Relevanz für ein Bild der Gesellschaft haben, dürfte sich jedoch verstehen. Viele Künstlerinnen und Künstler wandten sich „gegen Ende der 1920er Jahre, also zu Zeiten einer sich verschärfenden sozialen Situation“ wieder verstärkt christlichen Themen zu.³⁵⁴ Wie Archetypen der Gesellschaft stehen die Heiligen bei Werner Heuser neben seinen anonymen Figuren. Hinzu kommen um diese Zeit Darstellungen, welche die Institution Kirche betreffen („Die Beichte“, G 1930-21; „Stiftsdame“, G 1932-9). Im Kontext der Typenbilder betrachtet, erscheint das Christentum nüchtern als eine von vielen Facetten der Gesellschaft. Der oder die Heilige vermag ebenso deren Zustand auszudrücken wie der Arbeiter.

Mit der Darstellung verschiedener Typen der Gesellschaft begann Werner Heuser ab Mitte der 1920er-Jahre. Viele Typen zeigte er bei der Ausübung eines Berufes oder eines Hobbys („Pfadfinder“, G 1929-28), vereinzelt sind es aber auch Menschen verschiedener Altersstufen („Alte Frau“, G 1927-8), Sozialschichten („Bürger beim Bier“, Abb. 103) oder Ethnien („Ein Russe“, Abb. 104). Auffallend ist, dass in den erhaltenen Bildern Vertreter der Arbeiterschicht und der Mittelklasse überwiegen, er zeigte weder militärische Ränge noch Prestigeberufe wie Richter, Arzt oder Anwalt. Auffallend ist außerdem die verhältnismäßig große Zahl an Frauenfiguren vom Dienstmädchen (Abb. 105) über das Barmädchen (Abb. 106) und die Verkäuferin (G 1931-3) bis zur reich drapierten Dame (G 1929-55).³⁵⁵ Anders als Karl Hofer, mit dem er in dieser Arbeitsphase häufig verglichen wurde, beschäftigte sich Heuser mit beiden Geschlechtern in ähnlichem Maß. Gelegentlich scheint, wie bereits erwähnt, ein Moment der Bedrohung der Frau durch den Mann durch. Grundsätzlich stellte er Frauen jedoch nicht schwächer als Männer dar. Beide Geschlechter haben in seinen Bildern verletzliche Züge. Künstlerische, handwerkliche und wissenschaftliche Berufe wurden jedoch, ganz dem damaligen Rollenmodell entsprechend, von Männern personifiziert, Frauen sind in der Regel als

³⁵⁴ OELLERS 1983, S. 54.

³⁵⁵ Heusers Beschäftigung mit der Berufssituation von Frauen steht mit ihrer neuen gesellschaftlichen Rolle in Einklang: „Zwischen 1907 und 1925 verdreifachte sich die Zahl der weiblichen Angestellten und überschritt die Millionengrenze. Das ohnehin schon beträchtliche Kontingent von Arbeiterinnen stieg im gleichen Zeitraum um ein weiteres Viertel auf ca. dreieinhalb Millionen.“, siehe SANDER 1994, S. 9.

einfache Angestellte, Haushaltshilfen oder bei Freizeitbeschäftigungen zu sehen, die auf eine höhere gesellschaftliche Stellung schließen lassen.

Die meisten Typenbilder malte Werner Heusers in seiner produktiven Schaffensphase um 1927–1931, besonders viele der erhaltenen Bilder entstanden 1929.³⁵⁶ In diesen Motiven ist der Versuch zu erkennen, verschiedene Facetten der Gesellschaft zu erfassen und auf wenige wesentliche Bildelemente zu reduzieren. Die Bilder sind formal nicht einheitlich, es gibt ebenso ganzfigurige Darstellungen wie Knie- oder Hüftstücke. Die Hintergründe sind auf die vage Andeutung eines Innen- oder Außenraumes reduziert, gelegentlich ergänzt durch einzelne Gegenstände oder Attribute. Die Waschfrau zeigt sich mit dem gefüllten Zuber, der Philologe mit Brille und Buch, der Angler mit Hut, Tasche und Angeln. Wo der räumliche Kontext bedeutsamer wird, trägt er betont zu einer Stimmung bei, wie in „Das müde Spülmädchen“ von 1931, wo perspektivische Fluchtlinien und Schrägen Einsamkeit und Instabilität suggerieren (Abb. 107).³⁵⁷

3.2.6.2 Physiognomik, Masse und Gestik

Johann Caspar Lavater hat im 18. Jahrhundert wesentlich zur Popularisierung der Physiognomik beigetragen, dem Forschungsgebiet, das davon ausging, dass von äußeren Merkmalen des Menschen auf seinen Charakter geschlossen werden könne. Die Physiognomik setzte eine Kategorisierung und Katalogisierung von Gesichtern in Gang, die sich mit der Fotografie im 19. Jahrhundert intensiviert und zur Wahrnehmung von vermeintlicher Normalität und Abweichung beitrug. Der Brite Francis Galton beispielsweise überblendete ab den 1870er-Jahren in seinen Komposit-Porträts Aufnahmen von Vertretern bestimmter Gesellschaftsgruppen, um so zu einem typischen Gesicht zu gelangen (Abb. 107). Seine hochproblematische, da ausgrenzende Arbeit zielte zunächst vor dem Hintergrund seiner Vererbungslehre auf die Einordnung von Verbrechern. Sie weitete sich dann auf andere Gruppen aus, die er als minderwertig betrachtete,

³⁵⁶ Leider ist wenig über Heusers Biografie dieses Jahres in Erfahrung zu bringen. Von Juli bis September hielt er sich in Ascona beziehungsweise auf Eduard von der Heydts „Monte Verità“ auf, wo er auch Alfred Flechtheim begegnet sein muss (vielen Dank an Antje BIRTHÄLMER, von der Heydt-Museum Wuppertal, für den entsprechenden Auszug aus dem Gästebuch von der Heydts). Der von Emil Fahrenkamp für von der Heydt geplante Hotelbau auf dem Hügel wurde in diesem Jahr abgeschlossen. Heusers Karikatur von Marianne von Werefkin, die im selben Jahr in Heft 10 des Magazins „Querschnitt“ erschien, dürfte ebenfalls in Ascona entstanden sein (siehe dort S. 729).

³⁵⁷ Dies unterscheidet das Bild von dem ein Jahr später entstandenen, motivisch vergleichbaren „Müden Mädchen“ Wilhelm Lachnits, der, offenbar Pablo Picasso „Eingeschlafene Trinkerin“ von 1902 zitierend, neben der Gestik vor allem auf die reduzierte Farbigkeit setzte (Wilhelm Lachnit, Müdes Mädchen, 1932, Öl und Tempera auf Holz, 78 x 64,5 cm, Neue Nationalgalerie, Berlin und Pablo Picasso, Eingeschlafene Trinkerin, 1902, Öl auf Leinwand, 80 x 60,5 cm, Kunstmuseum Bern). Dass auch Heuser die Farbe Blau, die Farbe der Melancholie, für die Kleidung seines Spülmädchens wählte, dürfte kein Zufall sein. Auf sein eigenes Verhältnis zu Picasso wurde bereits im Kapitel 2.4.3 hingewiesen.

wie Geistesranke und Juden. Erst später behandelte er Gruppen wie Minister und Wissenschaftler. Wertende Typisierungen wie diese bereiteten den totalitären, rassistischen Regimes des 20. Jahrhunderts den Boden.

Mit dem Denken und Sehen in Typen ging bald die kulturpessimistische Wahrnehmung vieler Zeitgenossen einher, die Gesichter der Gesellschaft glichen sich an. Alfred Döblin schrieb 1929: *„Wir sprechen jetzt von einer erstaunlichen Abflachung der Gesichter und Bilder durch die menschliche Gesellschaft, durch die Klassen, durch die Kulturstufe.“*³⁵⁸ Er stellte fest, dass sich die Menschen, aus der Distanz betrachtet, glichen. Derartige Bemerkungen zum „Massengesicht“ stehen im zeitgeschichtlichen Zusammenhang mit Ängsten vor einer Degeneration, wie sie sich auch in kulturpessimistischen Schriften zeigten, etwa Max Nordaus „Entartung“ (1892) oder Oswald Spenglers „Der Untergang des Abendlandes“ (1918/22). Die Auseinandersetzung mit dem komplexen Verhältnis von Individuum und Masse schlug sich in der bildenden Kunst in sehr unterschiedlicher Weise nieder. Bereits 1915/16 entwickelte George Grosz erste Typenbilder.³⁵⁹ Sein Gemälde „Deutschland, ein Wintermärchen“ von 1917–1919 versammelte dann spießbürgerliche Typen mit überzeichneten Physiognomien.³⁶⁰ Bald kamen in seinen Arbeiten aber auch Figuren ohne Gesichtszüge hinzu, als Maschinenmenschen³⁶¹ oder, wortwörtlich, Vertreter der gesichtslosen Masse.³⁶² Um 1920 malte und zeichnete Grosz sowohl physiognomisch überzeichnete Figuren als auch gliederpuppenartige Figuren ohne Gesicht. Besonders prägnant zeigt sein Blatt „Brillantenschieber“ aus diesem Jahr Profiteure der Nachkriegszeit, darunter zentral einen glatzköpfigen, unfreundlich dreinblickenden Herrn mit geballten Fäusten (Abb. 108). In einem anderen Werk desselben Jahres steht hingegen eine gesichtslose Figur verloren in einer anonymen industriellen Stadtlandschaft (Abb. 109). Dass diese beiden Ansätze zusammenhängen, verdeutlichen seine im November 1920 im „Kunstblatt“ erschienenen Worte: *„Ich versuche wieder ein absolut realistisches Weltbild zu geben. Ich strebe an, jedem Menschen verständlich zu sein – ohne die heute verlangte Tiefe [...] Meine Arbeiten sind als Trainings-Arbeiten zu erkennen – ein systematisches Arbeiten am Ball – ohne Ausblick ins*

³⁵⁸ DÖBLIN 2019, S. 13. Siehe dazu, neben vielen anderen, auch KRACAUER 1971 (1930), S. 65; Max Picard, Das Menschengesicht, 1929, hierzu: NUSSER 2014. Der Gedanke war in den 1920er-Jahren nicht neu, sondern wurde von Adolphe Quetelet bereits 1835 in dessen Schrift „Sur l’Homme“ formuliert, siehe BELTING 2013, S. 235.

³⁵⁹ Siehe z. B. Dorfschullehrer, 1915/16, Transferlithografie auf Japanpapier, 212,7 x 134,9 mm.

³⁶⁰ George Grosz, Deutschland, ein Wintermärchen, 1917, Öl auf Leinwand, 215 x 132 cm, verschollen.

³⁶¹ Zu Gliedermenschen und Maschinenmenschen siehe u. a. WILLET 1981, Kapitel 10, insbesondere S. 105f.

³⁶² Parallele Phänomene finden sich auch in der Literatur, siehe HERMAND/TROMMLER 1988, S. 166. Sie zitierten aus Lion Feuchtwangers Roman „Erfolg“ vom Ende der zwanziger Jahre: *„Kein einziger von den Menschen dieses Buches existierte aktenmäßig in der Stadt München in den Jahren 1921/24: wohl aber ihre Gesamtheit. Um die bildnishaftige Wahrheit des Typus zu erreichen, mußte der Autor die photographische Realität des Einzelgesichts tilgen. Das Buch ‚Erfolg‘ gibt nicht wirkliche, sondern historische Menschen.“*

*Ewige! Ich versuche in meinen sogenannten künstlerischen Arbeiten eine ganz reale Plattform aufzubauen. Der Mensch ist nicht mehr individuell, mit fein schürfender Psychologie dargestellt, sondern als kollektivistischer, fast mechanischer Begriff. Das Einzelschicksal ist nicht mehr wichtig.*³⁶³ Die von Grosz genannten Faktoren Allgemeinverständlichkeit (versus Deutungsnotwendigkeit), Zeitgenossenschaft (versus Ewigkeit) und Masse (versus Individuum) bilden das Koordinatensystem, innerhalb dessen Künstlerinnen und Künstler der Zeit mit feinen Verschiebungen Typenbilder schufen.

Physiognomik bedeutete zu dieser Zeit nicht mehr nur die Deutung des Einzelnen auf Grundlage seiner äußeren Merkmale, sondern erweiterte sich auf die Deutung einer ganzen Gesellschaft auf Grundlage „typischer“ Gesichter beziehungsweise ihres angeblichen Gesichtsverlustes. Auch die Darstellung gesichtsloser Figuren steht damit, paradoxerweise, im Kontext des physiognomischen Blicks der Zeit. Der „*physiognomic turn*“³⁶⁴ der 1920er-Jahre umfasste über die Deutung der menschlichen Gestalt und der Gesellschaft hinaus auch zahlreiche weitere Bereiche: *„Ab den zwanziger Jahren kam es zu einer umfassenden Aufwertung des physiognomischen Ansatzes unter Intellektuellen, Publizisten und Wissenschaftlern aller Couleur. Ihre Physiognomik war nicht auf die Deutung menschlicher Gesichter beschränkt, sondern als kulturelle Physiognomik wandte sie sich allen visuellen Phänomenen der modernen Gesellschaft zu: dem Gesicht der Großstädte, der Industriebauten oder des Krieges.“*³⁶⁵

Das Kriegserlebnis trug zur Ausweitung physiognomischer Denkweisen bei.³⁶⁶ Hatte man vor dem Ersten Weltkrieg versucht, das „*ewig Menschliche*“ zu ergründen, erkannten nun viele Künstlerinnen und Künstler, dass man noch nicht einmal den Menschen in der eigenen Zeit verstand.³⁶⁷ Es entstanden viele Arbeiten, die versuchten, die Gegenwart mit der menschlichen

³⁶³ GROSZ 1921.

³⁶⁴ BOHDE 2012, S. 1. Wolfgang Brückle wies auf Karl Jaspers Bemerkung von 1930 hin, dass nur zwanzig Jahre früher physiognomische Ansätze nicht ernst genommen worden wären; siehe BRÜCKLE 2013, o. S.

³⁶⁵ BOHDE 2012, S. 3. Was Bohde als den physiognomischen Ansatz der Zeit beschrieb, steht in enger Verbindung nicht nur mit der Physiognomik nach Lavater oder der Pathognomik nach Goethe, sondern auch mit der im Entstehen begriffenen Gestalttheorie (siehe ebd., S. 9).

³⁶⁶ Die Beschäftigung mit dem Gesicht hat selbstredend viele weitere Hintergründe, siehe NUSSER 2014, S. 326f.: *„Die verschiedenen Texte [zum Thema Antlitz zur Zeit der Weimarer Republik] binden die Beschäftigung mit dem Antlitz in der Weimarer Zeit an die zerstörten / verletzten Gesichter des Ersten Weltkrieges, an den verlorenen Krieg (Verlust des Gesichts im übertragenen Sinn), an die Rassenlehre und Phrenologie (Franz Josef Gall und Cesare Lombroso im Gefolge Lavaters) sowie frühe biometrische Erkenntnismethoden (Alphonse Bertillon), an die Suche nach einem Deutschland (im restaurativen, konservativen oder auch antimodernen Sinn), an eine ‚Dissoziationserfahrung der Moderne‘ insgesamt, aber auch an die Entwicklung der Fotografie und des Films.“*

³⁶⁷ Bertolt Brecht schrieb in zu seiner Arbeit an dem Stück „Die Rundköpfe und die Spitzköpfe“ von 1932, eine neue Form suchend: *„Nicht das ‚ewig Menschliche‘ sollte in Erscheinung treten, nicht was angeblich alle Menschen zu allen Zeiten tun, sondern das, was in unserer Zeit, zum Unterschied zu anderen Zeiten, Menschen bestimmter gesellschaftlicher Schichten, zum Unterschied zu anderen Schichten, tun.“*, siehe BRECHT 1967 (1936/37), S. 1083.

Gestalt und vornehmlich mit dem Gesicht in Beziehung zu setzen.³⁶⁸ Franz Wilhelm Seiwert veröffentlichte 1921 Zeichnungen unter dem Titel „Sieben Antlitze der Zeit“, die allerdings statt reiner Typenfiguren gesellschaftliche und politische Zusammenhänge in Schrift-Bild-Kombination zeigten.³⁶⁹ Im selben Jahr veröffentlichte George Grosz 57 politische Zeichnungen unter dem Titel „Das Gesicht der herrschenden Klasse“. Fritz Wichert und Gustav Hartlaub präsentierten 1922 in Mannheim eine Grafikausstellung „Das Gesicht der Zeit“, für die bezeichnenderweise Emil Rudolf Weiss' kriegsbezogenes „Gesicht (aus) der Zeit“ von 1916 als Plakattmotiv zur Debatte stand.³⁷⁰ Es folgten Ende des Jahrzehnts zahlreiche Fotobücher, welche Menschen als Vertreter der Gesellschaft zeigten.³⁷¹

Das Streben nach Verallgemeinerung schlug sich in den Typenbildern dadurch nieder, dass narrative Momente zunehmend verschwanden. Wie George Grosz wandte sich auch Heinrich Maria Davringhausen noch während des Ersten Weltkriegs, zunächst mit narrativ ausgestalteten Bildern, dem Thema des Typischen zu.³⁷² 1918 malte er einen „Farmer“, der deutlicher auf die Figur fokussiert.³⁷³ Unter seinen späteren Typenbildern sticht dann besonders prägnant das Gemälde „Der Schieber“ von 1920 heraus (Abb. 110). Es zeigt, dezentriert sitzend, einen Mann am Schreibtisch mit allerlei seine Tätigkeit charakterisierenden Dingen, darunter Zigarren, Flasche und Glas, Telefon, Schreibutensilien und Zirkel. Der abstrahierte Raum fluchtet weit nach hinten und gibt den Blick auf uniforme Hochhäuser frei. Hinweise auf Vorausgegangenes oder Kommendes gibt es nicht, anders als noch in Davringhausens „Der Träumer II“ des Vorjahres, in dessen Bett das Opfer (s)eines Lustmordes liegt.³⁷⁴ Der „Schieber“ wird durch den Verzicht auf Handlungselemente zum Zeichen, ein negativer Typus der Gesellschaft, deren charakterlose Massigkeit durch die Architektur gespiegelt wird.³⁷⁵

Bildkompositionen sind bei Werner Heusers noch stärker als bei Davringhausen und auch bei Grosz auf einzelne Elemente reduziert, die Figur nimmt nicht selten die gesamte oder den Großteil der Bildhöhe ein. Wo er mit der Darstellung gesichtsloser Figuren experimentierte, lenkte

³⁶⁸ Siehe NUSSE 2014, S. 326f.

³⁶⁹ Reproduziert u. a. in: AUSST.-KAT. KÖLN 1975, S. 102ff.

³⁷⁰ REESE 1998, S. 45.

³⁷¹ Eine ausführliche Auflistung z. B. bei SANDER 1994, S. 19.

³⁷² Siehe insbesondere Heinrich Maria Davringhausen, *Der Irre*, 1916, Öl auf Leinwand, 198 x 120 cm, LWL – Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Münster; Heinrich Maria Davringhausen, *Der General*, 1917, Öl auf Leinwand, 130 x 105 cm, LVR-LandesMuseum Bonn.

³⁷³ Heinrich Maria Davringhausen, *Der Farmer*, 1918, verschollen, Abb. in HEUSINGER VON WALDEGG 1977, S. 100, Nr. 62.

³⁷⁴ Heinrich Maria Davringhausen, *Der Träumer II*, 1917, Öl auf Leinwand, 119 x 121 cm, Hessisches Landesmuseum Darmstadt.

³⁷⁵ Joachim Heusinger von Waldegg sah in der Architektur einen Hinweis darauf, dass der „Schieber“ ein Produkt der Großstadt ist, siehe HEUSINGER VON WALDEGG 1977, S. 35.

er die Aufmerksamkeit weniger auf den Menschen als mechanisches Wesen, als auf den Ausdruck seiner Haltung und Gestik. Dies ist der Fall in dem 1922 ausgestellten Gemälde „St. Sebastian“ (G 1922-9). Die meisten Typenbilder haben jedoch Gesichter. Einige lassen ein konkretes Modell vermuten (z.B. „Jazzbandspieler“, G 1929-47), andere erinnern an Stereotype gesellschaftlicher Gruppen, wie sein fülliger „Bürger beim Bier“ (Abb. 103). Allerdings unterschied Heuser in der Physiognomie nicht wesentlich, wenn er, beispielsweise, einen Russen darstellen wollte (Abb. 104). Zumeist verzichtete er auf individuelle Physiognomien und wählte schematisierte Gesichter. In seinen Bildern finden sich häufig ähnliche neutrale Köpfe mit schmaler Form, eher langer Nase und breiten, aber schmalen Augenbrauen. Möglicherweise standen ihm seine Kinder Modell – letztlich ist die Frage jedoch nicht entscheidend. Wichtiger ist, dass sich Gesichter wie jene des „Zauberers“ und des „Fotografen“ nur unwesentlich unterscheiden, ebenso das „Ladenfräulein“ und die „Wäscherin“ (Abb. 111 bis Abb. 114). Es sind Standardgesichter, die in seinem Gesamtwerk bei Figuren der Arbeiterklasse wie des gehobenen Bürgertums auftauchen, also keiner spezifischen Gruppe zugeordnet wurden (vgl. Abb. 115 und Abb. 116). Neutrale, nicht-individuelle Gesichter findet man in den 1920er-Jahren auch beim sogenannten klassizistischen oder rechten Flügel der Neuen Sachlichkeit, bei Künstlern wie Georg Schrimpf. Allerdings interessierte er sich zwar für zeitlose Verallgemeinerungen, doch kaum für die Darstellung von Gesellschaftsgruppen (vgl. Abb. 117).³⁷⁶ Ähnliches gilt für Karl Hofer, dessen Figuren jenen Heusers ähnlich sind, aber nicht auf Typendarstellungen zielen. Werner Heusers Motive stechen insofern heraus, als sie vermeintliche Elemente des sogenannten „veristischen“ und „klassizistischen“ Flügels der Neuen Sachlichkeit vereinen: ein Interesse an Typen der Gesellschaft, insofern am Zeitgenössischen, und eine weder abstrahierende noch überzeichnende, klassisch anmutende Malweise, die auf Ewigkeitswerte zielt.

In ihrem umfassenden Interesse für nicht-porträtartige Typen der Gesellschaft stehen Künstler der Kölner progressiven wie Gerd Arntz, Heinrich Hoerle oder Franz Wilhelm Seiwert Heusers Projekt nahe. Sie agierten mit ihrem hohen Abstraktionsgrad jedoch deutlich radikaler, und das für Werner Heuser so wichtige Erbe des Expressionismus, den seelischen Ausdruck durch den Körper zu vermitteln, haben sie auf das Äußerste reduziert. Dies führte letztlich bei Gerd Arntz zur Entwicklung der Isotype³⁷⁷ beziehungsweise des Piktogramms und damit zur äußersten

³⁷⁶ „Die menschliche Figur deutet kein Individuum, die verwandten Gesichtszüge bilden nur das gleiche, sich wiederholende Ausdrucksschema für ein Gesicht; gedeutet sind Zustände des Menschseins, sei es als (persönlich bedingter) Ausschnitt des Lebensalters: Junge Frau – Mutterschaft – Kind, sei es als Grundmuster körperlichen oder seelischen Verhaltens: die Bildtitel lauten u. a. Liegende, Hockende, Sitzendes Mädchen, Lesende, Schlafende, Erwachen, Ausschauende.“, siehe OELLERS 1986–87, S. 283.

³⁷⁷ Der Begriff „Isotype“ wurde später eingeführt und steht für „International System of Typographic Picture Education“.

Form der Typisierung.³⁷⁸ Arntz' zahlreiche bildstatistische Entwürfe für das Wiener Gesellschafts- und Wirtschaftsmuseum und das daraus hervorgegangene Mundaneum-Institut sind hierfür zentral. In seinen Darstellungen unterscheiden sich die Figuren mitunter nur in wenigen Linien, die etwa eine andere Kopfbedeckung und eine tiefere Gürtellinie darstellen, wie bei seinem Arbeiter und Landarbeiter (Abb. 118).³⁷⁹ Mitglieder der kölnener progressiven entwickelten auch Porträts auf Grundlage der typisierten Figurendarstellungen³⁸⁰ und verbanden mit ihren Bildern deutlich programmatischere, auch politisch engagierte Haltungen. Im Gegensatz zu diesen Künstlern beabsichtigte Heuser eine stark verallgemeinerte, überindividuelle Wirkung und vermied Aktualisierungen der Motive, etwa durch technisch-stilistische Moden oder durch zeittypische Objekte in den Bildern. Er verfolgte damit, vor einem ähnlichen theoretischen Hintergrund, in eine ganz andere Richtung als Georges Grosz, der, wie zitiert, gerade nicht am „Ewigen“ interessiert war. Wohl auch mit Blick auf den erwünschten Ewigkeitswert seiner Bilder bediente sich Werner Heuser auch nicht wechselnder Physiognomien, sondern der Gestik als wichtigstem körperlichen Ausdrucksmittel. Dieses Vorgehen führte dazu, dass manche seine Figuren als eintönig ablehnten³⁸¹ oder als marionettenhaft deklarierten.³⁸² Er konnte sich bei der Bevorzugung der Gestik gegenüber der Physiognomie an der antiken Vasenmalerei, der ägyptischen Wandmalerei oder der historischen Theaterpraxis mit unbewegten Masken orientiert haben. Heuser nutzte Gestik physiognomisch: Sie sagt in seinen Bildern etwas über den dargestellten Typ wesenhaft aus.³⁸³ Dafür verband er Tätigkeiten der Figuren mit Emotionsgesten wie einem zusammengesunkenen Oberkörper oder einem geneigten Kopf. In den meisten Fällen suchte Heuser die für den jeweiligen Gesellschaftsteil typische Tätigkeit und die dazugehörige Geste: Der Fotograf hält ein gerade entwickeltes Foto hoch, das Dienstmädchen

³⁷⁸ Franz Wilhelm Seiwert, Der Architekt II, 1931, Öl auf Holz, 96 x 52 cm, LVR-LandesMuseum Bonn.

³⁷⁹ Das Bild wurde auf einer Seite unter anderem mit einem Text von Carl Oskar Jatho „Zur Problematik des Porträts“ und einer Fotografie August Sanders publiziert, was die Bedeutung des Verhältnisses von Individuum und Typ in der Gruppe bekräftigt, siehe a bis z, organ der gruppe progressiver künstler, Jg. 3, Heft 27, September 1932, S. 110.

³⁸⁰ Siehe insbesondere Heinrich Hoerle, Kölner Zeitgenossen, 1931/32, Wachsfarben auf Pappe, 120 x 200 cm, Kölnisches Stadtmuseum.

³⁸¹ Siehe zum Beispiel Walter Schmits, Rheinische Kunst in Nürnberg, in: Kölnische Zeitung, Nr. 343, 26. Juni 1930, Morgenausgabe.

³⁸² Dr. S., Ariwalter Kampf und Werner Heuser, Westdeutsche Landeszeitung, Jg. 54., Nr. 21, 1. Blatt, 27. Januar 1925, o. S.

³⁸³ Antje Stache erläuterte den Zusammenhang von Gestik und Physiognomik bei Lavater wie folgt: *„Beides, sowohl Gesicht und Figur als auch Mimik und Handlung, bestimmen für Lavater die Zeichenhaftigkeit des menschlichen Ausdrucks, doch nur im Ersteren – im Wesenhaften – offenbart sich für ihn die eigentliche Sprache der Natur, die ursprüngliche Schöpfung, die jeder Mehrdeutigkeit der kontingenten, der willkürlichen, der kulturellen Zeichen vorausgeht. Ein plötzliches Erröten, spontanes Minenspiel, Gesten und Bewegungen geraten nur dann als relevante Untersuchungsobjekte in den Blick des lavaterischen Physiognomen, wenn sich damit etwas Dauerndes verbindet, wenn Bewegungen zu Körperhaltungen, das Minenspiel zum markanten Gesichtsausdruck und die Gesten zu Gewohnheiten geworden sind [...]“*, siehe STACHE 2010, S. 43.

dreht dumpf die Kaffeemühle, der Silberpfennigverkäufer steckt frierend die Hand in die Jacke. Gesten werden übersteigert und damit als bedeutungstragend verständlich; oft vermitteln sie dabei ein gewisses Unwohlsein, wie in „Wäsche tragende Frau“ (G 1929-27). Indem die Figur fast über die ganze Bildfläche gespannt wird und kaum etwas von ihrer beinahe grotesken Haltung ablenkt, erscheint sie umso mehr wie eine Chiffre, die zu deuten ist. Dies gilt für viele der Bilder Werner Heusers: Der Mensch ist ein sprachähnliches Deutungsangebot.

In der Bedeutung des gestischen Ausdrucks bei Heuser spiegelt sich die Sehnsucht nach einer Universalsprache in der Moderne, die sich in der Ausdruckskunst des Expressionismus als nur einem von vielen Beispielen zeigte.³⁸⁴ Werner Heusers Gestik steht auch in Zusammenhang mit seiner tiefen Verbundenheit mit den Bühnenkünsten, und vielleicht auch mit dem Film. Der physiognomische Diskurs hat sich in der frühen (Stumm-)Filmtheorie niedergeschlagen und dort eng mit Theorien der Gestik verbunden, indem Gestik als wesenhaft und nicht als momenthaft aufgefasst wurde. Dies gilt insbesondere für den Regisseur und Filmtheoretiker Béla Balázs, der etwa schrieb: *„Denn der Mensch der visuellen Kultur ersetzt mit seinen Gebärden nicht Worte wie etwa die Taubstummen mit ihrer Zeichensprache. [...] Seine Gebärden bedeuten überhaupt keine Begriffe, sondern unmittelbar sein irrationelles Selbst, und was sich auf seinem Gesicht und in seinen Bewegungen ausdrückt, kommt von einer Schichte der Seele, die Worte niemals ans Licht fördern können. Hier wird der Geist unmittelbar zum Körper, wortelos, sichtbar.“*³⁸⁵ Und: *„Ist es ein Zufall, daß gerade in den letzten Jahrzehnten gleichzeitig mit dem Film auch der künstlerische Tanz zu einem allgemeinen Kulturbedürfnis wurde? Offenbar haben wir viele Dinge zu sagen, die mit Worten nicht zu sagen sind.“*³⁸⁶ Balázs nahm für die Körpersprache eine eigene, der Sprache parallele Ausdrucksebene an. Auch der Psychologe und Sprachtheoretiker Karl Bühler behandelte in seiner viel rezipierten Ausdruckstheorie von 1933 den körperlichen Ausdruck als *„eine Art von Sprache“* in eigenem Recht.³⁸⁷ Diese Beispiele zeigen einmal mehr, auf wie vielen Ebenen in dieser Zeit die wahrnehmbare Welt mit einer dahinterstehenden Bedeutung in eins gesetzt wurde.

Bilder wie Werner Heusers „Tänzer“ fügen sich in diese Überlegungen zur Sprachlichkeit des Körperausdrucks nahtlos ein (Abb. 119). Die Bedeutung des Tanzes darf in diesem Zusammenhang nicht unterschätzt werden. Doch nicht nur der künstlerische Tanz fand gleichzeitig mit

³⁸⁴ Zu dem Komplex der Universalsprache, der Chiffrenbildung und der „Lesbarkeit“ von Bildern siehe AUSST.-KAT. STUTTGART 2006, darin insbesondere ACKERMANN/RATHGEBER 2006 und ZIMMERMANN 2006.

³⁸⁵ BALÁZS 2001 (1924), S. 16.

³⁸⁶ Ebd., S. 18. Für eine Diskussion der Geste im Film mit einer Zusammenfassung der Theorie der Gestik siehe KESSLER 1998.

³⁸⁷ BÜHLER 1933, Vorwort, o. S.

dem Film größere Beachtung, sondern auch die Bewegungskunst in einem weiteren Sinne. Gymnastik spielte eine zunehmende Rolle und wurde als kulturelle Ausdrucksform in der Nähe zur Bildenden Kunst rezipiert. Ein Beispiel dafür ist die Darmstädter Ausstellung „Der schöne Mensch in der Kunst“ von 1929, in der auch Heusers „Tänzer“ gezeigt wurde. Im Ausstellungskatalog wurden unter anderem Texte des für seine „Deutsche Gymnastik“ bekannt gewordenen Offiziers und Naturisten Hans Surén zu Körpertypen mit Abbildungen Nackter bei der Gymnastik abgedruckt. In Darmstadt war auch der Reformtanz ein etabliertes Thema: Auf der Mathildenhöhe hatten vor dem Ersten Weltkrieg die Schwestern Isadora und Elizabeth Duncan eine progressive Tanzschule betrieben. Immer wieder wurde im Tanz der Zeit nach eindeutigen, typischen Bewegungen geforscht. Der Bewegungspädagoge François Delsartes versuchte bereits ab Mitte des 19. Jahrhunderts, Emotionen regelhaft mit rhythmischen Bewegungen in Verbindung zu bringen. Die verschiedenen von ihm analysierten Bewegungsarten nannte er „types“. Er betonte die enge Verbindung von Körper, Geist und Seele. Der Körper vermittele, so meinte er, zur Harmonie der Schöpfung.³⁸⁸ Der Musiker und Musikpädagoge Emil-Jacques Dalcroze baute auf Delsartes Thesen später auf. Seine rhythmische Gymnastik, in der ebenfalls systematische Elemente der Entsprechung von Bewegung und Emotion vorkamen, wurde einflussreich unter anderem durch Dalcrozés Funktion als Leiter des Bildungsinstituts der Reformsiedlung Hellerau bei Dresden.³⁸⁹ Ab 1912 entstand außerdem die anthroposophische Eurythmie Rudolf Steiners und Marie Steiner-Sivers, die Gesten und Bewegungen eine sprachähnliche Aussagekraft zusprach und sie mit gesprochener Sprache verband. In den 1910er- und 1920er-Jahren wurden landesweit Schulen für rhythmischen Tanz eingerichtet. In Düsseldorf eröffnete die Dalcroze-Schülerin Hilda Senff 1914 in der Jägerhofstraße eine Rhythmische Schulgemeinde, beziehungsweise später Schule für Gymnastik und Musik.

Im Zusammenhang mit der Auswirkung lebensreformerischer Rhythmik auf die bildende Kunst wird häufig auf Ferdinand Hodler verwiesen, der sich sehr für sie interessierte und mit dem deutlich jüngeren Emil Jacques-Dalcroze persönlich befreundet war.³⁹⁰ Hodler vertrat die Auffassung, „jede Empfindung hat ihren Gestus.“³⁹¹ Er betonte, dass für ihn weniger die Physiognomie des Menschen wichtig sei als die charakteristische Körperhaltung. Mit ihr versuchte er allgemeine menschliche Empfindungen zu verbildlichen. Die übersteigerte Gestik seiner Figuren steht Bildern Werner Heusers nicht nur in der römischen Zeit nahe, sondern auch in

³⁸⁸ SENTI-SCHMIDLIN 2007, S. 13ff., zu den „types“ (*constitutionnels, passionnels, habituels*); siehe S. 14–15.

³⁸⁹ Ebd., S. 19.

³⁹⁰ Ebd.; FÄSSLER 1994; DUMONT 1914.

³⁹¹ Zitiert nach: SENTI-SCHMIDLIN 2007, S. 55. Sie zitiert nach: Carl Albert Loosli, *Leben, Werk und Nachlass*, Bern 1924, Bd. 4, S. 283.

den 1920er-Jahren (siehe Kapitel 2.3.3 und vgl. Abb. 119 und Abb. 120). Bei beiden liegt das Hauptaugenmerk auf der Emotionen vermittelnden Gestik der Figuren, die primär bedeutungstragend ist.

Kunstwissenschaftlich hat sich in dieser Zeit prominent Aby Warburg mit formelhafter Gestik beschäftigt. Seine erstmals 1905 vorgetragenen Überlegungen zu sogenannten Pathosformeln, lesbaren Gesten, die sich aus der Antike in die Renaissancekunst lebendig übertragen hätten, prägen bis heute die Bildwissenschaft. Auch zahlreiche Autorinnen und Autoren anderer Disziplinen befassten sich mit Gestik, so etwas später als Béla Balázs Walter Benjamin, dessen Interesse für die Physiognomik bekannt ist und der sich ab 1929 eingehend mit Bertolt Brechts „Gestus“ beschäftigte. Brecht meinte damit typisierte Verhaltensformen, die Strukturelles sichtbar machen. Die Theorien der Gestik haben sich seither in verschiedenen wissenschaftlichen Disziplinen stark ausdifferenziert und sind in der gebotenen Kürze kaum referierbar.³⁹² Festzuhalten ist vor allem, dass Werner Heusers Figurenbilder vor dem Hintergrund einer Universalsprachlichkeit des körperlichen Ausdrucks, der in verschiedenen Disziplinen wirksam war, auf die Kraft der Geste setzten und unmittelbar verstanden werden wollten.

3.2.6.3 Werner Heuser und August Sander

1927 zeigte der Fotograf August Sander im Kölnischen Kunstverein in der „Gemeinschaftsausstellung Kölner Künstler“ eine Auswahl aus seinem großen, ab 1925 konzipierten Projekt „Menschen des 20. Jahrhunderts“. 1929 publizierte er es in Ausschnitten unter dem Titel „Antlitz der Zeit“. Mit der an seinem Lebensende 619³⁹³ Fotografien umfassenden Arbeit wollte Sander „eine wahre Psychologie unserer Zeit und unseres Volkes [...] geben“³⁹⁴, ein „*physiognomisches Zeitbild einer ganzen Generation*“.³⁹⁵ Alfred Döblin sprach im Vorwort von einer Soziologie.³⁹⁶ Sander ordnete sein Projekt ursprünglich in sieben Gruppen, in die Stammmappe „Der Bauer“ und davon ausgehend die Mappen „Der Handwerker“, „Die Frau“, „Die Stände“, „Die Künstler“, „Die Großstadt“ und „Die letzten Menschen“. Er entwickelte die Struktur aber beständig weiter. Eine zeitgenössische Ausstellungsrezension benannte zusammenfassend die

³⁹² Für die Erforschung der Geste als Ausdrucksträger haben sich ab den 1950er-Jahren die Forschungsbereiche der Kinesik (Ray Birdwhistell), welche von der Sprachähnlichkeit und Kulturbedingtheit menschlicher nicht-verbaler Kommunikation ausgeht, sowie ab den 1990er-Jahren die Kulturgeschichte der Geste (Bremmer/Roodenburg) formiert.

³⁹³ AUSST.-KAT. KÖLN 2001a, S. 8.

³⁹⁴ Schreiben von August Sander an Professor Erich Stenger vom 21. Juli 1925, Museum Ludwig, Köln, zitiert nach: LANGE/CONRAD-SCHOLL 2001, S. 13.

³⁹⁵ Fünfte Radioansprache August Sanders 1931 im Westdeutschen Rundfunk, zitiert nach: AUSST.-KAT. KÖLN 2001a, S. 21.

³⁹⁶ DÖBLIN 2019, S. 16.

Motive des Fotografen: „*Man sieht Arbeiterfamilien, Generationen, Bauernköpfe mit prachtvoll markanten Zügen, die moderne Frau in den verschiedensten Ausgaben vom Bürgermädchen bis zur selbstbewussten Dame; den Großstadtjüngling, verlobt, feminin. Hervorragende Kölner Köpfe, Dichter, Musiker, Gelehrte und endlich Bilder der Straße, Typen der Großstadt: Bettler, Hofmusikanten und Menschenansammlungen.*“³⁹⁷

Werner Heuser wird die öffentlich beachtete Arbeit bekannt gewesen sein, zumal August Sander viele rheinische Maler persönlich kannte und infolge der genannten Ausstellung auch selbst in die Gruppe der Kölner progressiven aufgenommen wurde. In ihren Umkreis zählten unter anderem Gottfried Brockmann, der damals vermutlich gerade seine Zeit in der Klasse von Werner Heuser abgeschlossen hatte, und Jankel Adler, der Mitglied der Rheingruppe war. Beide Künstler fotografierte August Sander für sein Projekt. Ab spätestens 1926 waren neben Adler auch weitere Künstler der Kölner progressiven bei der Rheingruppe aktiv, die Werner Heuser 1923 mitbegründet hatte.³⁹⁸ Ebenfalls von August Sander abgelichtet wurde der Architekt Emil Fahrenkamp, den Heuser aus dem Akademiekontext kannte.³⁹⁹ Es ist durchaus möglich, dass Heuser Sander bereits 1914 im Zusammenhang mit der kurzlebigen, von ihm mitbegründeten Rheinischen Künstlervereinigung persönlich kennenlernte. Co-Gründungsmitglied Franz M. Jansen zumindest frequentierte Sander vermutlich schon in den 1910er-Jahren.⁴⁰⁰

Die Nähe der Fotografie August Sanders zur Malerei seiner Zeit, insbesondere zu den Kölner progressiven, wurde in der Sekundärliteratur hervorgehoben.⁴⁰¹ Besonders die Bilder des befreundeten Franz Wilhelm Seiwert wurden Sanders Fotografien immer wieder gegenübergestellt.⁴⁰² Seiwert, ein überzeugter Sozialist, hatte vor allem in den frühen 1920er-Jahren Einzelfiguren wie den „Architekten“ oder den „Arbeitsmann“ gemalt (Abb. 121). Er baute sie aus geometrischen Formen auf. Werner Heusers Malerei hat mit jener Seiwerts nur sehr wenig gemein, ihm fehlten nicht nur die politisch „linke“ Intention und die Theorieaffinität des deutlich jüngeren Kollegen, sondern auch der Abstraktionswille. Gerade in ihrer vergleichweisen Konventionalität steht Heusers Werkgruppe Sanders Projekt jedoch näher. Sanders Bilder

³⁹⁷ Rheinische Tageszeitung vom 29. November 1927, zitiert nach: LANGE/CONRAD-SCHOLL 2001, S. 14.

³⁹⁸ Gert Arntz stellte 1926 mit der Rheingruppe in der „Großen Kunstausstellung“ im Düsseldorfer Kunstpalast aus.

³⁹⁹ Werner Heuser verschaffte ihm 1927 einen Auftrag für ein Landhaus Sander in Mailand. Es liegt allerdings kein Zusammenhang dieser Person mit August Sander nahe, siehe HEUTER 2002, Anm. 459 mit Hinweis auf die Akten in der Berlinischen Galerie, aus denen hervorgeht, dass Werner Heuser ein Mosaik für das Haus entworfen hatte, das allerdings nicht zur Ausführung kam (BG, Architektursammlung, Archiv Puhl & Wagner, Ordner 20).

⁴⁰⁰ GANTEFÜHRER-TRIER 2000, Anm. 8.

⁴⁰¹ Ebd.; GANTEFÜHRER 1997.

⁴⁰² Siehe exemplarisch VALSTAR-VERHOFF 2000.

zeichnen sich zwar durch eine innovative Serialität aus, aber weder durch progressiven Technischeinsatz noch durch experimentelle Bildausschnitte, wie sie damals die unter dem Begriff „Neues Sehen“ gefasste Fotografie popularisierte.

Die meisten Typenbilder Werner Heusers entstanden ab 1927, also etwa ab dem Bekanntwerden von Sanders Projekt. Anders als dieser nahm Werner Heuser keine thematischen Ordnungen vor. Er stellte diese Bilder vermutlich nicht einmal programmatisch als zusammengehörige Gruppe aus.⁴⁰³ Gesichert ist, dass einige Typenbilder wie „Ein Maurer“ oder „Der Leiermann“ 1931 nach Berlin reisten, wo Werner Heuser im Rahmen der Künstlervereinigung Porza eine große Einzelausstellung zeigte.⁴⁰⁴ In ihrem Katalogvorwort bemerkte schon Luise Straus-Ernst, dass die Gemälde Heusers in einem inhaltlichen Zusammenhang wahrgenommen werden müssen: Dann „*wird Menschliches spürbar hinter diesen Bildflächen voll dynamischer Spannungen*“.⁴⁰⁵ Sie betonte für Heusers Arbeit die bildliche Auseinandersetzung mit dem Existentiellen, mit den „*letzten Dingen*“.⁴⁰⁶ Obwohl sie August Sander gut kannte, 1928 mit ihrem Sohn Jimmy selbst für die „Menschen des 20. Jahrhunderts“ von ihm fotografiert worden war und im März 1930 über seine Arbeit berichtete,⁴⁰⁷ lag Straus-Ernst im Zusammenhang mit Heuser der Topos des Typologischen, Soziologischen nicht auf der Zunge. Dies mag damit zusammenhängen, dass eine soziologische Sicht auf die Malerei, anders als auf die Fotografie, noch nicht etabliert war.⁴⁰⁸ Es könnte auch daran liegen, dass in der Ausstellung nur wenige Bilder klar definierter Gesellschaftsgruppen zu sehen waren, dafür umso mehr sinnierende Figuren. Dass Straus-Ernst den physiognomischen Blick nicht in Verbindung mit Heusers Bildern brachte, ist auch angesichts der standardisierten Gesichter nachvollziehbar. In ihrem Text wandte sie ihn allerdings, interessanterweise, selbst auf das Äußere des Künstlers an: „*Wir wissen heute wieder um die geheimnisvollen Zusammenhänge zwischen der Gestalt eines Menschen und seinem Wesen. Darum ist es uns auch mehr als bisher wesentlich, von der äußeren Gestalt und dem Gesicht eines Menschen etwas zu erfahren, dessen Schaffen uns bedeutend erscheint.*“ In Heusers Gestalt fand sie ihre Annahmen über sein Schaffen bestätigt: „[...] und

⁴⁰³ Möglicherweise zeigte er 1929 eine größere Einzelausstellung in der Kunsthalle Düsseldorf. Über die Exponate ist nichts bekannt. Der Wunsch des Künstlers, den großen Saal der Kunsthalle zur Verfügung gestellt zu bekommen, könnte jedoch auf die in diesem Jahr entstandenen Typenbilder zurückzuführen sein, StAD, 0-1-3-837.000, Bl. 107.

⁴⁰⁴ Zur Künstlervereinigung Porza siehe SCHÖNE 2019, für den Ausstellungskatalog siehe AUSST.-KAT. BERLIN 1931.

⁴⁰⁵ STRAUS-ERNST 1931, S. 5.

⁴⁰⁶ Ebd., S. 4.

⁴⁰⁷ Z. B. Luise Straus-Ernst, „Antlitz der Zeit“, in: Rheinische Heimatblätter, 7. März 1930, reproduziert in: SANDER 2019 (1929), S. 212–214.

⁴⁰⁸ OELLERS 1983, S. 329.

*auf dem Grunde der schmalgeschnittenen, blauen Augen, die draufgängerisch blitzen und gütig leuchten können, ruht die unendliche Einsamkeit aller Menschen und der ganzen Welt.*⁴⁰⁹

Straus-Ernsts Reduzierung von Heusers Bildern auf ihren emotionalen Ausdruck ist jedoch, das Gesamtwerk vor Augen, nicht haltbar. Im heutigen Rückblick liegt der Vergleich der Typenbilder Werner Heusers mit August Sanders typologischem Projekt, bei allen medialen Unterschieden, schon aufgrund vieler ähnlicher Bildmotive nahe: Beide Künstler zeigten unter anderem Maurer, Putzfrauen oder „Zigeuner“⁴¹⁰ (Abb. 122 bis Abb. 127). Sanders Typologie war sehr viel umfassender angelegt, aber beide zeichnet der Versuch einer nüchternen Darstellung aus, die völlig verschiedene Gesellschaftsgruppen erfasst. Dies ist auch in der angeblich objektiven Kunst der Zeit nicht selbstverständlich. Zumeist interessierten die Extreme. Die Darstellung von Personen aus dem Arbeitermilieu dominierte die Typenbilder vieler Künstlerinnen und Künstler, darunter Otto Griebel, Hans und Lea Grundig, Karl Hubbuch, Grethe Jürgens, Otto Nagel, Gerta Overbeck, Kurt Querner oder Josef Scharl. Neben Arbeiterinnen und Arbeitern wurde auch ihr anderes Extrem häufig gezeigt: der Spießbürger, der General oder der Kapitalist – meist Männer, etwa bei Georg Scholz, oder die betont zeitgenössische Welt, zum Beispiel bei den Künstlerinnen Dodo und Jeanne Mammen. Sander und Heuser hingegen versuchten Pluralität darzustellen.

Auch in der Inszenierung ähneln sich Heuser und Sander. Beide variierten ihre Typen in Ausschnitt, Umgebung und Attributen. Manche Fotografien Sanders zeigen Menschen im Innen-, andere im Außenraum, einige zeigen sie ganzfigurig, andere als Brustbild. Anders als Fotografenkolleginnen und -kollegen der Zeit wie Erna Lendvai-Dircksen und Hans Retzlaff konzentrierte sich August Sander in seiner Typologie nicht nur auf das Gesicht, sondern auch auf den Habitus und die Gestik der Dargestellten.⁴¹¹ Ulrich Keller verwies – analog zu den Bemerkungen zu Heusers Gestik – auf den „Zeigegestus“ in Sanders Bildern, der „einen für seine Profession typischen Arbeitsvorgang [demonstriert]“.⁴¹² Sander selbst sagte in einem Vortrag 1931: „Nicht allein das Gesicht, sondern auch die Bewegung des Menschen gehören zu seiner Charakteristik“.⁴¹³ Bei beiden ist der Maurer mit seinem Werkzeug in der Hand und

⁴⁰⁹ STRAUS-ERNST 1931, S. 8. Gustav Friedrich Hartlaub formulierte 1924 in Zusammenhang mit der Typenlehre Ernst Kretschmers die Überzeugung „daß einer so malt und bildet wie er ‚aussieht‘, daß dieselbe Kraft, die sich den Körper baute, auch in die Kunst strömt.“, zitiert nach: REESE 1998, S. 98.

⁴¹⁰ Bei dieser heute nicht mehr vertretbaren Bezeichnung handelt sich um den eigenhändigen Titel Werner Heusers.

⁴¹¹ BRÜCKLE 2013. Siehe auch KESSLER 1998, S. 16 zu der bereits von Goethe formulierten Einsicht, häusliche Umgebung und Kleidung würden mit der Physiognomie zusammenwirken, um auf den Charakter schließen zu lassen.

⁴¹² SANDER 1994, S. 41.

⁴¹³ Zitiert nach: LANGE/CONRAD-SCHOLL 2001, S. 25.

Sonnenschutz auf dem Kopf zu sehen, die Putzfrau mit Besen, der von ihnen so betitelt „Zigeuner“ hingegen – damit ein Vorurteil verstärkend – untätig (Abb. 122 bis 127). Anders als Sander zeigte Heuser, wie bereits erwähnt wurde, keine Repräsentanten gesellschaftlich prestigeträchtiger Berufe wie Anwälte, Richter, Ärzte usw. Aufschlussreich ist, welche Gruppen beide Künstler ausließen. Es fehlen die als besonders zeitgemäß empfundenen negativen Schieber-Typen, die gesellschaftlichen Profiteure, es fehlen aber auch als zukunftsweisend erachtete Berufe, wie der Radionist oder das Revuemädchen. Von wenigen Ausnahmen abgesehen, unternahmen beide Künstler etwas Paradoxes: Sie wollten das Zeitgemäße als Zeitloses darstellen, also Aktualität und Ewigkeit miteinander vereinbaren. Beide sahen in ihrem jeweiligen Medium die Möglichkeit und das Ziel, allgemeinverständlich zu sein. August Sander sprach von der Fotografie als der bedeutendsten Weltsprache und ihrer Möglichkeit, „Weltgeschichte [zu] bannen“.⁴¹⁴ Um diese Verewigung zu erreichen, setzte er ästhetisch statt auf Schnappschüsse oder dynamische Bildkompositionen auf verhältnismäßig lange Belichtungszeiten, auf Ruhe und Unbewegtheit, und orientierte sich an Konventionen der Porträtfotografie.⁴¹⁵ In dieser Intention, zu verewigen, liegt die wichtigste Gemeinsamkeit von Heuser und Sander.⁴¹⁶

Dass wahre Kunst eine zeitlose und eine vergängliche, zeitbezogene Seite habe, schrieb bereits 1820 Friedrich Wilhelm Hegel in Bezug auf die Frage, ob ältere Bühnenstücke bei der Inszenierung aktualisiert werden sollten.⁴¹⁷ Dass Kunst zeitgemäß sein solle, ist dann eine Forderung der frühen Moderne, die auf Honoré Daumier zurückgeht, dessen Bonmot „*Il faut être de son temps*“ ab Mitte des 19. Jahrhunderts schnell in aller Munde war und mit einem betonten Antitraditionalismus einherging.⁴¹⁸ Charles Baudelaire, etwas jünger als Daumier, beschrieb die Kunst als eine Synthese des Flüchtigen, Modischen und des Ewigen, Unveränderlichen.⁴¹⁹ Der „Maler des modernen Lebens“ stehe vor der Aufgabe, das Ewige im Flüchtigen zu finden: „*Il s'agit, pour lui, de dégager de la mode ce qu'elle peut contenir de poétique dans l'historique,*

⁴¹⁴ SANDER 2009 (1931), S. 31.

⁴¹⁵ BAKER 1996. Es überrascht vor diesem Hintergrund nicht, dass August Sander in Adolf von Hildebrands Schrift „Das Problem der Form in der Bildenden Kunst“ von 1903, dem wichtigen kunsttheoretischen Text aus dem Marées-Umkreis, eine Passage markierte, in der es um die Bedeutung des Gesetzmäßigen in der Kunst geht, siehe LANGE/CONRAD-SCHOLL 2001, S. 23.

⁴¹⁶ Ob diese Intention für beide Medien zu dieser Zeit noch den gleichen Stellenwert beanspruchen konnte, lässt sich jedoch in Frage stellen. Franz Wilhelm Seiwert schrieb 1930: „*die fotografie nimmt der malerei die arbeit ab bilder des seins der zeit zu schaffen, die als zeitdokumente unserer zeit in eine spätere zeit eingehen werden*“, siehe „fotobücher august sander: antlitz der zeit“, in: a bis z, 7. März 1930, zitiert nach: CONRATH-SCHOLL/SCHUBERT 2019, S. 212.

⁴¹⁷ Siehe ULLRICH 2011, S. 147, in einem Kapitel zur Genese des Topos von der Kunst als Ausdruck ihrer Zeit.

⁴¹⁸ Siehe HELD/SCHNEIDER 1993, S. 378.

⁴¹⁹ BAUDELAIRE 1999 (1863).

*de tirer l'éternel du transitoire.*⁴²⁰ Die Suche nach dem Ewigen ist auch in die Geschichte der Moderne tief eingeschrieben.

Auch Theodor W. Adorno reflektierte Jahrzehnte später diese beiden Aspekte von Kunst. Er ging anders als Hegel nicht von einer Abgeschlossenheit des Kunstwerks aus, sondern von ihrer offenen Interpretierbarkeit, die weit über die Intention des Künstlers hinaus reicht.⁴²¹ Der Gedanke der radikalen Offenheit, die exemplarisch mit Umberto Ecos Text „Das offene Kunstwerk“ in die Postmoderne einzog, kann als rezeptionstheoretische Erweiterung des Gedankens an das „ewige Kunstwerk“ gelesen werden: Was unendlich subjektiv angeeignet werden kann, ist schließlich ewig aktuell.⁴²²

Diese „*Kunstwerksapothese*“⁴²³ entsprach auch Werner Heusers Kunstbegriff. Er formulierte in späteren Jahren den Aphorismus „*Mode: wechselnder Ausdruck ohne bleibenden Eindruck, Kunst: bleibender Eindruck bei wechselndem Ausdruck*“⁴²⁴, eine Auffassung, die er mit anderen Worten bei mehreren Gelegenheiten öffentlich kundtat. An Fragen der Zeitlichkeit hatten in unterschiedlicher Weise etliche Künstlerinnen und Künstler Anfang des 20. Jahrhunderts angeschlossen. Wassily Kandinsky formulierte in seiner viel rezipierten Hauptschrift „Das Geistige in der Kunst“ drei „*mystische Notwendigkeiten*“ des Kunstwerks. Einzubringen seien die Persönlichkeit des Künstlers, das der jeweiligen Epoche Eigene sowie das „*Element des Rein- und Ewig-Künstlerischen*“.⁴²⁵ Auch wenn das Überwiegen des letzteren die unmittelbare Akzeptanz der Zeitgenossen erschweren könne, sei es Zeichen wahrer künstlerischer Größe.⁴²⁶ Ähnliche Aussagen wurden in Kapitel 2.4.2 auch für Henri Matisse zitiert. Und auch Werner Heuser meinte, um diese Aussage noch einmal aufzugreifen, 1931: „*Zeitlose Wirkung wird nur erreicht, wenn über zeitliche Gebundenheit hinaus Kräfte des Unendlichen spürbar werden, wenn im Werk ein wenig vom Fühl- und Nicht-Aussprechbaren schwingt, ein Teil vom Unsichtbaren sichtbar, vom Nichtgreifbaren erkennbar wird.*“⁴²⁷ Wie bereits in Kapitel 3.2.4 zu sehen

⁴²⁰ Ebd., S. 517.

⁴²¹ ULLRICH 2011, S. 149f.

⁴²² Siehe ECO 1977 (1962), S. 30: „*In diesem Sinne also ist ein Kunstwerk, eine in ihrer Perfektion eines vollkommen ausgewogenen Organismus vollendete und geschlossene Form, doch auch offen, kann auf tausend verschiedene Arten interpretiert werden, ohne daß seine irreproduzible Einmaligkeit davon angetastet würde. Jede Rezeption ist so eine Interpretation und eine Realisation, da bei jeder Rezeption das Werk in einer originellen Perspektive neu auflebt.*“ Für den Zusammenhang von Aktualisierung und Ewigkeit siehe Ullrich 2011, S. 159, der „*de[n] Glauben[n] an das Wunder, es möge eine Kunst geben, die für alle Zeiten Ausdruck der jeweiligen Zeit ist*“ als Topos, wenn nicht gar großen Mythos, der Gegenwart beschrieb.

⁴²³ Ebd., S. 152.

⁴²⁴ Typoskript im Nachlass Werner Heuser.

⁴²⁵ KANDINSKY 1912, S. 65.

⁴²⁶ Ebd., S. 6.

⁴²⁷ HEUSER 1931.

war, wurde für die Theoriebildung der Neuen Sachlichkeit die Dichotomie Zeitgenossenschaft – Ewigkeit in der Unterscheidung zwischen einem „linken“ und „rechten“ Flügel besonders bemüht: *„Beide entspringen letztlich der Erfahrung einer chaotischen Gegenwart, wobei der eine Flügel, konservativ bis zum Klassizismus im Zeitlosen Wurzel fassend‘ dieser Wirklichkeit zu entfliehen sucht, während der kritische, veristische Flügel ‚grell zeitgenössisch‘ eben das ‚Chaos, wahres Gesicht unserer Zeit‘ zu entblößen und zu entlarven sucht.*“⁴²⁸ Alfred Flechtheims parallel zu diesen Entwicklungen gegründete Zeitschrift „Der Querschnitt“ nannte sich bezeichnenderweise auch das *„Magazin der aktuellen Ewigkeitswerte“*. Das Vorwort des Ausstellungskatalogs „Der schöne Mensch in der Kunst“ in Darmstadt 1929 beginnt mit den Worten *„Das Objekt zählt nicht vor der Kunst, die das Einmalige zu einem Ewigen wandelt.*“⁴²⁹ Walter Benjamins Kunstwerk-Aufsatz von 1935/36 verhandelte die Reproduzierbarkeit von Kunst als Verlust der Aura, einem Ewigkeitswert, zugunsten eines Momenthaften. Diskurse der Zeitlichkeit bestimmten, wie man an dieser knappen Zusammenfassung bereits erahnen kann, die Kunstentwicklung.⁴³⁰

Dass sich August Sander, weit beachtet, im Medium der Fotografie allgemeingültigen Typen zuwandte, hatte Auswirkungen auf die Rezeption der Malerei der 1920er-Jahre. Dies zeigt prägnant der Begriff „Typusporträt“. Er war in den 1920er-Jahren trotz der Rede vom „Typischen“ noch nicht verbreitet⁴³¹ und wurde erst von der ostdeutschen Kunstgeschichte im Sinne des von Seiten der Kommunistischen Partei der Sowjetunion 1949 lancierten und um 1953 verstärkt eingeforderten Anspruchs an die sozialistisch-realistische Kunst, Typisches darzustellen, für das idealisierende Arbeiterbild geprägt.⁴³² Ein prominentes Beispiel, Will Neuberts „Stahlwerker“ (Abb. 128), verdeutlicht dies auch deshalb gut, da hier die Verallgemeinerung mit dem realen Einzelnen verbunden war. Nicht nur zeigt die Figur individuelle Züge, Neubert war vor seiner künstlerischen Ausbildung auch selbst als Stahlwerker tätig. Ideologiekonform charakterisiert der Künstler seinen idealen Stahlwerker, anders als es bei Heuser wohl der Fall

⁴²⁸ Gustav Friedrich Hartlaub 1922 im Kunstblatt, zitiert nach: HILLE 1994, S. 98.

⁴²⁹ KEIL 1929.

⁴³⁰ Zum Thema Zeitlichkeit in der Weimarer Republik siehe GEYER 2007, der sich ihr anhand des Topos der „Ungleichzeitigkeit des Gleichzeitigen“ widmete. Der Autor erinnerte unter anderem daran, dass „Verzeitlichung“ nach Reinhart Koselleck und Niklas Luhmann ein Charakteristikum der Moderne sei (S. 166).

⁴³¹ OELLERS 1976b, S. 105.

⁴³² Zum Begriff „Typusporträt“ siehe KUHIRT 1968, S. 460; ADLER 1976, zum Typischen als zentraler Kategorie der DDR-Kunst siehe ANONYM 1953; BESENBRUCH 1956. Aus der Nachwendezeit dazu HOHNERLEIN 2013, S. 49. Die Künstlerin und Präsidentin des Verbandes Bildender Künstler der DDR Lea Grundig schrieb in einem gemeinsam mit DDR-Kulturminister Klaus Gysi unterzeichneten Grußwort im Katalog zur VI. Deutschen Kunstausstellung: *„Nur die realistische Kunstauffassung, die von einem hohen gesellschaftlichen Bewußtsein ausgeht und über das Individuelle zur Verallgemeinerung vordringt, vermag dieser Entwicklung [zum Sozialismus] künstlerisch gerecht zu werden.“*, siehe AUSST.-KAT. DRESDEN 1967, o. S.

gewesen wäre, als aktiv: Er streift sich gerade die Arbeitshandschuhe über und blickt die Betrachtenden frontal und selbstbewusst an.

Man verwies im Zusammenhang mit Typenbildern in Ostdeutschland auch auf Beispiele der Zeit vor 1933.⁴³³ In Westdeutschland wurde der immer wieder unreflektiert auch für nicht-porträtliche Bilder verwendete Begriff „Typusporträt“, soweit es die für diese Studie rezipierte Literatur erkennen lässt, Mitte der 1970er-Jahre für die Kunst der Weimarer Republik ins Gespräch gebracht.⁴³⁴ Das fotografische Großprojekt August Sanders konnte dabei eine Scharnierfunktion zwischen den eigentlich widersprüchlichen Begriffsbestandteilen „Typus“ und „Porträt“ einnehmen: Sanders Bilder sollen, wie auch Alfred Döblin in seinem Vorwort zu „Antlitz der Zeit“ betonte, nicht Individuen, sondern Typen der Gesellschaft darstellen. Sie sind aber medial bedingt eindeutig Porträts und häufig auch als intendierte Porträts entstanden, bevor sie in das Mappenwerk eingeordnet wurden. Dieser Zusammenhang dürfte dazu beigetragen haben, dass die Kategorie des Typischen der 1920er-Jahre vor allem ausgehend vom Porträt betrachtet wird.⁴³⁵ Hinzugespielt haben werden auch der große Anteil an Porträts im Schaffen mancher Maler von Typenbildern⁴³⁶ und Kritikeraussagen zum Interesse am Typischen in Bezug auf Porträts.⁴³⁷ Heusers Beispiel zeigt jedoch, dass Typendarstellungen der 1920er-Jahre nichts mit Porträts zu tun haben müssen. Er näherte sich dem Typus von der anderen, von der genrehaften Seite. Diese Ansätze sind in der Kunstgeschichte der Weimarer Republik bislang kaum beleuchtet worden.

3.2.6.4 Melancholie

August Sanders Typen ist, wie jenen Werner Heusers, ein ernster Zug eigen. Allerdings unterscheiden sich ihre Bilder in einem wesentlichen Punkt – vom Medium einmal abgesehen. Die meisten Dargestellten zeigte Sander innehaltend und fest in die Kamera blickend. Die Bilder

⁴³³ KUHIRT 1968, S. 459.

⁴³⁴ HEUSINGER VON WALDEGG 1976, S. 14. Der Autor verwendete den Begriff auch in späteren Schriften. Adam C. Oellers, der an derselben Publikation mitarbeitete, verwendete den Begriff nicht und in späteren Schriften nur in Bezug auf ostdeutsche Autoren (OELLERS 1983, S. 346f). Der wichtige ostdeutsche Ausstellungskatalog „Realismus und Sachlichkeit. Aspekte deutscher Kunst 1919–1933“ stellte den Zusammenhang zwischen dem Begriff und der Kunst der Zeit nicht her, in der Publikation ist viel von Arbeitern, aber kaum vom Typus als Leitthema die Rede (MÄRZ 1974).

⁴³⁵ Zum Typischen als Topos der 1920er-Jahre ausgehend von oder in Auseinandersetzung mit der Gattung Porträt siehe neben HEUSINGER VON WALDEGG 1976 auch OELLERS 1976a; AUSST.-KAT. KÖLN 1979; OELLERS 1983; OELLERS 1986–87; METKEN 1981; MATT 1989; HÜLSEWIG-JOHNEN 1990; MEYER-BÜSER 1994 (zum „Typusporträt“ siehe hier S. 41f.); BRÜCKLE 2000; FABER 2005; BURUMA 2006; PFEIFFER 2017, S. 32ff.; ROTH 2015a.

⁴³⁶ Zum Beispiel bei Heinrich Maria Davringhausen, dessen Werkverzeichnis Joachim Heusinger von Waldegg verfasste, siehe HEUSINGER VON WALDEGG 1977.

⁴³⁷ Siehe beispielsweise „*Wer heute anfängt und Bildnisse gestaltet, muß den Mut zum Typischen haben.*“, GRAF 1924, S. 60. Siehe überblickend MEYER-BÜSER 1994, Kapitel 5, S. 83ff.

entstanden schließlich aus dem Porträtfach heraus, in dem diese Haltung üblich ist. Der Blick in die Kamera verleiht ihnen eine Stärke und Würde, die sicherlich auch für ihre Darstellung als Typen intendiert ist. Sander ist „auf der Suche nach einer heilen Welt, konstituiert von kernigen, mit beiden Beinen auf der Erde stehenden Individuen.“⁴³⁸ Auch viele Maler der 1920er-Jahre malten Menschentypen, die sich den Betrachtenden zuwenden.⁴³⁹ Nicht zuletzt deshalb wirken diese Typenbilder porträthaft. Anders Werner Heuser, dessen Figuren in ihre Tätigkeiten oder Gedanken versunken sind. Für die programmatische Darstellung von Absorption in Heusers Bildern spricht auch – als Ausnahme von der Regel, die sie bestätigt – das mehrfach von ihm aufgegriffene Motiv des Mannes im Sturm, der plötzlich von der Außenwelt tangiert und aus seiner Selbstbezogenheit gerissen wird (G 1929-61).⁴⁴⁰ Nur in wenigen Ausnahmefällen blicken seine Figuren in Richtung der Betrachtenden, etwa das „Dienstmädchen“ (Abb. 105), dessen Blick jedoch betont dumpf wirkt. Während Melancholie in der Fotografie, wie Roland Barthes bemerkte, eine Begleiterscheinung des Mediums ist,⁴⁴¹ geht der Ausdruck der Melancholie in Werner Heusers Malerei einher mit der Abwendung des Blicks.⁴⁴² Nur selten kann sie als Ausdruck der Harmonie gedeutet werden, wie in seinem „Tänzer“ (Abb. 119), der nicht zufällig eine der wenigen bewegten Figuren Heusers ist. In der Regel wirken seine Figuren wie eingefroren. Gerade dadurch vermittelt sich die existentielle Thematik. In Bezug auf Anton Räderscheidts „Begegnung“⁴⁴³ und Heinrich Maria Davringhausens „Schieber“ (Abb. 110) formulierte Franz Roh, damit auch Heusers Bilder betreffend: „Beide Bilder sind Hauptbeispiele dafür, daß Ausdruckskraft gerade im absolut Unbewegten liegen kann, im regungslos Erstarrten, wo der Mensch wie ein Gefäß versteinert steht, wo jene grandiose Frage in uns anklingt: ‚Was ist Leben überhaupt? Liegt alles Organische nicht genau so gefangen wie alles Anorganische?‘“⁴⁴⁴ Auf die Spitze treibt diesen Gedanken der Objektivierung Grethe Jürgens in ihren „Frisierpuppen“ (Abb. 129): Innerhalb der Darstellungskonventionen der Zeit fallen sie erst auf den zweiten Blick als Puppen auf und sind damit ein treffendes Beispiel dafür, wie eng Typisierung und Objektivierung in diesen Bildern ineinandergreifen. In dieser Zwischenstellung regen sie Fragen nach dem Menschsein an.

⁴³⁸ SANDER 1994, S. 14.

⁴³⁹ Siehe zum Beispiel Leo Breuer, Der Kohlenmann, 1931, Öl auf Holz, 150,5 x 86 cm, LVR-LandesMuseum Bonn.

⁴⁴⁰ Siehe „Mann im Wind“, 1929; „Mann im Sturm“, 1931 sowie einige Zeichnungen.

⁴⁴¹ Roland Barthes hat die der Fotografie innewohnende Melancholie in Zusammenhang gebracht mit ihrer Nähe zum Tod als Medium des Bewahrens: „Unbeweglich fließt die PHOTOGRAPHIE von der Darstellung zurück zur Bewahrung.“ (BARTHES 1989, S. 100). Im Zusammenhang mit August Sander siehe BAKER 1996, S. 76.

⁴⁴² Zu Melancholiekonzepten zur Zeit der Weimarer Republik siehe REESE 1998.

⁴⁴³ Das Gemälde ist verschollen, reproduziert ist es in: ROH 1925, Tafelteil.

⁴⁴⁴ Ebd., S. 128f.

Zahlreiche Bilder Werner Heusers sind durch eine regelrechte Versperrung des Blicks, etwa durch einen in das Gesicht gezogenen Hut, gekennzeichnet (z.B. „Mann im Morgengrauen“, G 1930-14). Auch Blinde tauchen auf („Die Blinden“, G 1929-66), wenngleich sich dieses Motiv erst nach 1945 häuft. Spätestens seit Pieter Brueghels d. Ä. berühmtem „Blindensturz“ von 1568 ist das Motiv des Nicht-Sehens kunsthistorisch fest verankert und klagt in der Regel moralisierend falsches Verhalten an.⁴⁴⁵ Bei Werner Heuser verbinden sich Blindheit, geschlossene Augen und versperrte Blickachsen nicht unbedingt mit unreflektiertem Handeln, sondern mit emotionalen Zuständen. Seine „Blinden“ scheinen sich zu suchen, obwohl sie direkt nebeneinanderstehen. Das Nicht-Sehen kann in seinen Bildern den Eindruck von Orientierungslosigkeit stärken („Ein Maurer“, Abb. 122), aber auch die Ich-Bezogenheit oder die Isolation („Ein Philologe“, G 1929-24). Bereits früh etablierte Heuser in seiner Arbeit auch das verwandte Motiv der Maske, das nach 1945 verstärkt auftrat und daher an späterer Stelle zur Sprache kommen wird (siehe Kapitel 5.3.1.2).

In einigen Bildern, wie der „Putzfrau“ von 1929, ließ Heuser Bildraum scheinbar leer und verstärkte dadurch die Vereinzelung der Dargestellten (und nutzte zugleich Fläche für reine Malerei).⁴⁴⁶ In anderen Fällen komponierte er den Raum in sich überkreuzenden Linien, die in ihrer Disharmonie kaum noch an Sachlichkeit erinnern, wie in „Pfadfinder“ von 1929 oder „Der Maurer“ von 1930 (G 1929-28 und Abb. 122). In Bildern der Zeit nach 1932 mehren sich komplexe Raumauffassungen, wie in der „Stiftsfrau“ von 1932, die von hohen Mauern umgeben auf einer perspektivisch gekippten Bodenfläche steht (G 1932-9). Die Wände sind so angeordnet, dass der Blick nicht in die Tiefe gehen kann. Mit Strategien wie diesen – der Leere auf der einen, der Verkomplizierung des Raums auf der anderen Seite – verstärkte der Künstler den melancholischen Ausdruck seiner Figuren.⁴⁴⁷

Werner Heuser thematisierte Melancholie nicht erst in den späten 1920er-Jahren. Melancholische Figuren durchziehen sein Schaffen. Ein früheres Beispiel ist die Ölstudie des Düsseldorfer Kunstpalastes, in deren Mittelpunkt eine Denkerfigur mit aufgestütztem Arm à la Rodin in der Abenddämmerung sitzt (Abb. 130). Am unteren Bildrand platzierte Heuser körperlose Köpfe, die aus einer Blutlache aufzutauchen scheinen. Paradies, Sündenfall und Melancholie wurden in engen Bezug zueinander gesetzt.

⁴⁴⁵ Pieter Brueghel d. Ä., Der Blindensturz, 1568, Tempera auf Leinwand, 85 x 154 cm, Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte, Neapel.

⁴⁴⁶ Zum leeren Raum und Melancholie siehe REESE 1998, S. 39f.

⁴⁴⁷ Zu Raumauffassungen in der Neuen Sachlichkeit siehe VÖGELE 1990.

Heusers Auseinandersetzung mit dem Thema bestätigt das „Melancholie“ betitelte Gemälde von 1927, in dem mit der zum Kopf geführten Hand und der attributhaften Distel auf die tradierte Ikonografie der Melancholie zurückgegriffen wird. Diese Ikonografie wurde insbesondere mit Albrecht Dürers Stich „Melencolia I“ in Zusammenhang gebracht.⁴⁴⁸ Auch Werner Heuser stellte die Melancholie als Frau dar. Er situierte sie – damit ebenfalls kunsthistorisch in guter Gesellschaft⁴⁴⁹ – in einer engen Dachkammer, müde blickend, in sich gekehrt. Die gekippte räumliche Perspektive vermittelt Unsicherheit. Der verbreitete melancholische Gestus des aufgestützten Arms findet sich bei Heuser häufig, etwa in „Lesendes Mädchen“ (G 1929-57) oder „Frau am Geländer“ (G 1929-65).⁴⁵⁰ Zu den tradierten Gesten der Melancholie zählen darüber hinaus die hängenden Arme von Antoine Watteaus „Gilles“, die in Heusers „Der arme Knabe“ aus der Zeit zwischen 1923 und 1925 wiederkehren (Abb. 131 und Abb. 132).⁴⁵¹ Überblickt man Heusers Arbeit, so lässt sie sich vor diesem Hintergrund wie ein Bildlexikon der Melancholie ansehen – eine Bestätigung nicht nur seines inhaltlichen Interesses, sondern auch seines aktiven Rückgriffs auf Darstellungstraditionen. Da sind das schleierumhüllte Haupt der Melancholikerin, das ab dem 17. Jahrhundert in Melancholie-Darstellungen auftaucht („Frau mit gelbem Tuch“, G 1929-56), die Abenddämmerung („Ein Russe“, Abb. 104), stereometrische („Zigeunerin“, G 1932-7) oder architektonische Elemente („Stiftsdame“, G 1932-9)⁴⁵² und der karge Baum („Pfadfinder“, G 1929-28), um nur Heusers Bildkorpus der 1920er- und 1930er-Jahre zu berücksichtigen. Die wiederkehrenden leeren Räume zählen zur Melancholie-Ikonografie,⁴⁵³ ebenso wie Vanitas-Motive.⁴⁵⁴ Auch Werner Heusers Bilder mit Spiegeln können in diesem Zusammenhang gesehen werden („Frau mit Spiegel“, G 1932-2, sowie etliche Motive der 1950er- und 1960er-Jahre).

Jean Clair, der seit Jahrzehnten die Bedeutung der Melancholie als Topos der Moderne behandelt, wies auf die Rolle Giorgio de Chiricos für die moderne Melancholiedarstellung hin.⁴⁵⁵ Er sprach insbesondere von den dargestellten Skulpturen, da er befand, dass *„das Bewusstsein des Melancholikers ein verdinglichtes Bewusstsein ist, das sich gern in einer Landschaft mit Ruinen*

⁴⁴⁸ REESE 1998, S. 16 mit Hinweis auf die Untersuchungen von Jean Clair, S. 25. In Dürers Stich kommt allerdings anders als bei Heuser keine Distel vor.

⁴⁴⁹ VÖGELE 1990, S. 26 und REESE 1998, S. 104.

⁴⁵⁰ Beate Reese hat stilistische Instrumentarien zur Darstellung von Melancholie untersucht, darunter neben ikonografischen, wie der Armhaltung, auch formalästhetische, wie die isolierende Konturierung des Dargestellten oder die Farbgebung; siehe ebd., S. 21ff.

⁴⁵¹ Zu den Motiven siehe ebd., S. 103f.

⁴⁵² Zu diesen Elementen siehe CLAIR 2005.

⁴⁵³ VÖGELE 1990; REESE 1998, S. 40.

⁴⁵⁴ CLAIR 2005, S. 447.

⁴⁵⁵ Höhepunkt dieser Auseinandersetzung war seine Ausstellung „Melancholie – génie et folie en Occident“, AUSST.-KAT. PARIS/BERLIN 2005.

und antiken Büsten verkörpert.“⁴⁵⁶ Mittels einer Skulptur lassen sich körperliche Versehrtheit und Fragmentierung in anderer Weise darstellen als über die menschliche Figur. De Chiricos Bildsprache scheint in einzelnen Arbeiten Heusers um 1930 durch, etwa in „Torso“ von 1930 (G 1930-15). Der „Bandagenmann“ von 1930 kann als Hybrid aus Skulptur und leidendem Menschen gesehen werden. Hier wird nicht eine Skulptur als Menschersatz dargestellt, die Welt somit verdinglicht, sondern der Mensch bleibt unter der skulpturhaften Gestalt erhalten: Er zeigt sich nur deshalb verdinglicht, weil er leidet. In subtilerer Weise lässt sich ein ähnliches Motiv in „Frau mit Spiegel“ von 1932 erkennen (G 1932-2). Indem ein Schleier die Augen der Frau verdeckt, wird nicht nur effektiv mit ihrer Entblößung und der Blickbeziehung Spiegel-Dargestellte-Betrachtende gespielt, sondern auch mit ihrem Objektstatus. Um dieselbe Zeit experimentierte Heuser auch mit der extremen Entindividualisierung der Figur, indem er sie beinahe bis auf die Silhouette abstrahierte („Adam und Eva“, G 1932-12). Ein modernes Motiv, das von Jean Clair zur Melancholie-Ikonografie hinzugezählt wurde, erscheint jedoch kaum: die Maschine beziehungsweise die technisierte Welt.⁴⁵⁷ Mit wenigen Ausnahmen sind in Heusers Bildern kaum technische Entwicklungen dargestellt („Fotograf“, Abb. 112; „Ohne Titel (Um das Grammophon)“, G 1929-49, später „Roboter“, G 1951-6).

In ihrem bereits mehrfach zitierten Katalogtext von 1931 brachte Luise Straus-Ernst die Weltabgewandtheit der Figuren Werner Heusers in Verbindung mit der gesellschaftlichen Krise der Zeit: *„Steckt nicht in ihnen allen, den Träumerischen und den Dumpfen, den leidenschaftlich Abwehrenden und den trüb Ergebenen das unerklärliche Wesen unserer zerrissenen Zeit? Und auch das seltsame Konzert der Farben, das bleich und glühend, in trüber Kühle und in jähem Schimmer aufrauscht, konnte so nur erklingen in einer Zeit, die mit sich selbst uneins ist, bewußtgeworden der großen Sinnlosigkeit, aber noch nicht fähig, einen neuen Sinn zu schaffen.“*⁴⁵⁸ Werner Heusers Typenbilder sind trotz der Vermeidung zeitspezifischer Elemente Ausdruck ihrer Zeit. Seine Figuren erscheinen als Vertreter der Masse. Durch einen prägnanten gestischen Ausdruck werden sie psychologisierend in Szene gesetzt und zugleich in vielen Fällen mit wenigen innerbildlichen Mitteln und entsprechenden Titelgebungen zu Vertretern

⁴⁵⁶ CLAIR 2005, S. 446.

⁴⁵⁷ CLAIR 2005, S. 447ff.

⁴⁵⁸ STRAUS-ERNST 1931, S. 6. Zum Zusammenhang von Neuer Sachlichkeit und Krise bei Gustav Friedrich Hartlaub siehe REESE 1998, S. 43ff. Das Krisenbewusstsein um 1930 wurde in der Berliner Ausstellung „Neolithische Kindheit“ auf globale Zusammenhänge bezogen, siehe AUSST.-KAT. BERLIN 2018, S. 292.

gesellschaftlicher Subkategorien erklärt. Sie verweisen so auf die Facetten einer entfremdeten Gesellschaft, die in einer tiefen Melancholie ihre Gemeinsamkeit findet.⁴⁵⁹

3.2.6.5 Ausblick: Typenbilder ab 1933

Wie Adam C. Oellers feststellte, wird die Kunst des Nationalsozialismus mit ihrer Rückkehr zu akademischen Prinzipien von vielen Autorinnen und Autoren als Endpunkt der Geschichte der Gattungsmalerei begriffen.⁴⁶⁰ Was die Darstellung des Menschen angehe, verschwinde die individuelle Persönlichkeit nun hinter dem Volksorganismus, Individualität hinter Idealisierung.⁴⁶¹ Im Nationalsozialismus wollte man besonders gerne Typen dargestellt sehen. Sie bewerteten sie allerdings anders als in den genannten Beispielen. Waren zuvor beispielsweise Arbeiter und Kapitalist in krassem Kontrast gegenübergestellt worden waren, wurde nun „Der Deutsche“ absolut positiv, „der Jude“ absolut negativ dargestellt.⁴⁶² Wenngleich der überwiegende Teil der Kunstproduktion ab 1933 sich nicht betont nationalsozialistischen Themen widmete, sondern in einem konventionellen Malstil und belanglosen Themen Sicherheit suchte, wurden auch die verschiedenen staatlichen und militärischen Berufsgruppen darstellungswürdig. In der Münchner „Großen Deutschen Kunstausstellung“ des Jahres 1937 wurden etwa zwei Triptychen des Malers Ferdinand Spiegel mit den Titeln „Flieger, Landsoldat, Marine“ und „SA-Mann, SS-Mann, Arbeitsdienst“ gezeigt, die in heroisierender Pose Typen des nationalsozialistischen Staates vorstellten (Abb. 133 und Abb. 134). Adolf Hitler sagte bei der Eröffnung der Ausstellung über Bilder wie diese: *„Dieser Menschentyp, den wir erst im vergangenen Jahr in den Olympischen Spielen in seiner strahlenden, stolzen, körperlichen Kraft und Gesundheit vor der ganzen Welt in Erscheinung treten sahen, dieser Menschentyp, meine Herren prähistorischen Kunststotterer, ist der Typ der neuen Zeit, und was fabrizieren Sie? Mißgestaltete Krüppel und Kretins, Frauen, die nur abscheuerregend wirken können, Männer, die Tieren näher sind als Menschen, Kinder, die, wenn sie so leben würden, geradezu als Fluch Gottes empfunden werden müßten! Und das wagen diese grausamsten Dilettanten unserer heutigen Mitwelt als die Kunst unserer Zeit vorzustellen, d.h. als den Ausdruck dessen, was die heutige Zeit gestaltet und ihr den Stempel aufprägt.“*⁴⁶³ Das Zitat zeigt: War es das Anliegen der „Kunststotterer“ der 1920er-Jahre, mit dem Finger auf gesellschaftliche Probleme zu zeigen,

⁴⁵⁹ Melancholie war, als kreativ oder positiv konnotierte Diagnose, zunächst Königen, Künstlern, Dichtern und Denkern vorbehalten gewesen, sank dann aber „zur Krankheit des Normalbürgers herab [...], die Verkäuferrinnen und Bürovorsteher gleichermaßen befallen konnte“, REESE 1998, S. 38.

⁴⁶⁰ OELLERS 1978, S. 45.

⁴⁶¹ Ebd., S. 46.

⁴⁶² Siehe z. B. das Kinderbuch von Elvira Bauer, Trau keinem Fuchs auf grüner Heid / Und keinem Jud bei seinem Eid, Ein Bilderbuch für Groß und Klein, Nürnberg 1936.

⁴⁶³ HITLER 1937.

wurde nun von oben vorgegeben, wie der Mensch zu sein hatte und darzustellen war. Typenbilder erhielten in diesem Zusammenhang statt einer kritischen eine normative Funktion. Schon im Jahr zuvor hatte Edgar Schindler im „Kunstbericht“ vom Vorrang des „*Typenbild[s], das den Typus des deutschen Menschen in seinen Stämmen und Berufen schildert*“ geschrieben.⁴⁶⁴

Diese Entwicklungen stehen, worauf häufig hingewiesen wird, im Kontext der Physiognomik, die für rassistische Motive leicht einsetzbar war. Sie brachte in den 1920er-Jahren neben August Sanders Fotografien zahlreiche weitere visuelle Typologien oder Typenlehren hervor, zum Beispiel Ernst Kretschmers 1921 erschienenes auflagenstarkes Buch „Körperbau und Charakter“ oder Ferdinand Fritz Clauß’ „Von Seele und Antlitz der Rassen und Völker. Eine Einführung in die vergleichende Ausdrucksforschung“ von 1929. Auch künstlerische Typologien wie Erich Retzlaffs „Menschen am Werk“ und „Die von der Scholle“ (1931) sowie Erna Lendvai-Dirksens „Das deutsche Volksgesicht“ (1932) – beziehungsweise ihre Erschaffer – reihten sich später nahtlos in die nationalsozialistische Ideologie ein. Karl Jaspers schrieb bereits 1931, der Drang der Fotografie zur Anthropologie sei keine Suche nach Gewöhnlichkeit, sondern „*die Liebe zum adligen Menschenbild und der Haß gegen das Unedle*“, beziehungsweise: „*Es entstehen Aspekte des Menschen als Leitbilde und Gegenbilder. Die Typen sind das, zu denen hin oder gegen die ich sein möchte.*“⁴⁶⁵ Wenngleich Typenbilder historisch zu unterschiedlicher Anwendung kamen und in unterschiedlichem Grad wertend eingesetzt wurden, pflegten sie dieselbe Bildrhetorik.

Werner Heuser arbeitete auch zwischen 1933 und 1945 an Typenbildern. Mit seinem „Schäfer“ konnte er zumindest kurzzeitig ein solches in der nationalsozialistischen „Großen Deutschen Kunstausstellung“ in München platzieren (Abb. 167). Der Bezug zur „Scholle“ war bei einem Motiv wie diesem leicht herzustellen, gleichzeitig stand das Bild in einer gewissen Logik seiner persönlichen Werkentwicklung. Bereits dieses Beispiel deutet die Einordnungsschwierigkeiten vieler Kunstwerke und Biografien der Zeit zwischen 1933 und 1945 an, die im folgenden Kapitel zur Sprache kommen.

⁴⁶⁴ Edgar Schindler, *Gedanken zur deutschen bildenden Kunst der Zukunft*, 1936, zitiert nach: OELLERS 1978, S. 45f.

⁴⁶⁵ Zitiert nach: HÄGELE 2005, S. 88.

4. 1933–1945

4.1 Werner Heusers Entlassung im Kontext der NS-Kulturpolitik

4.1.1 Düsseldorf 1933

Bei den Reichstagswahlen 1930 und im November 1932 führte in Düsseldorf die KPD.¹ Die NSDAP konnte ihre Wahlergebnisse jedoch schnell steigern, nicht zuletzt als Folge der Wirtschaftskrise und der Angst vieler Bürgerinnen und Bürger vor dem steigenden Einfluss des Kommunismus. In Düsseldorf warben die Nationalsozialisten besonders stark um den Mittelstand.² Ende Januar 1932 wurde Adolf Hitler von führenden Vertretern aus Wirtschaft und Industrie für einen Vortrag in den dortigen Industrieclub eingeladen und von ihnen damit als wichtiger Politiker anerkannt.³ Parallel zu dieser Entwicklung nahmen nationalsozialistische Gewaltausbrüche und Demonstrationen auf den Straßen zu. Nach der Machtübernahme am 30. Januar 1933 und der „Verordnung des Reichspräsidenten zum Schutze des Deutschen Volkes“ vom 4. Februar, welche die Presse- und Versammlungsfreiheit weitgehend außer Kraft setzte, dominierten die Nationalsozialistinnen und Nationalsozialisten in Düsseldorf rasch. Mit der Verordnung „gegen Verrat am deutschen Volke und hochverräterische Umtriebe“ erfolgte hier am 28. Februar 1933 die erste Welle an Maßnahmen gegen Kommunistinnen und Kommunisten.⁴ Der Regisseur und Schauspieler Wolfgang Langhoff wurde in diesem Zusammenhang als erster namhafter Kulturschaffender der Stadt festgenommen und misshandelt. Mit Verhaftungen war man nicht zimperlich: *„Zwischen März und April 1933 gab es im Regierungsbezirk Düsseldorf 3.818 ‚Schutzhaftmaßnahmen‘, das war mit Abstand die höchste Zahl in ganz Preußen.“*⁵ In der Reuterkaserne neben der Kunstakademie wurde, wie an anderen Stellen der Stadt, gefoltert.⁶ Als am 7. April das „Gesetz zur Wiederherstellung des Berufsbeamtentums“ in Kraft trat, hatten die neuen Machthaber durch Einschüchterung und Terror bereits mehr als deutlich gemacht, dass jenseits einer nationalsozialistischen Gesinnung nichts zu dulden sei. Schon wenige Tage später – rund einen Monat früher als in den meisten anderen deutschen Städten – erfolgte in Düsseldorf die erste Verbrennung von Büchern und Gemälden.⁷

¹ FLEERMANN 2013, S. 6.

² LADEMACHER 1983, S. 31.

³ HÜTTENBERGER 1989, S. 429ff.

⁴ ROTH 2015b, S. 52f.

⁵ LADEMACHER 1983, S. 38; FLEERMANN 2013, S. 17.

⁶ Ebd., S. 21.

⁷ AUSST.-KAT. DÜSSELDORF 1987, S. 11. Es handelte sich um eine Aktion der Hitlerjugend.

Die Stadt war, wie bereits anhand dieser knappen Bemerkungen zu erkennen ist, schnell in nationalsozialistischer Hand.

Dies galt auch für die Kultureinrichtungen. Die Düsseldorfer Kunstakademie stand bei den personalpolitischen Eingriffen der ersten Monate unmittelbar im Fokus. Bereits am 1. Februar titelte die Dortmunder Zeitung „Die Rote Erde“ „*Kunst-Sumpf in Westdeutschland. Die Flechtheim-Kaesbach-Akademie für bildende Kunst zu Düsseldorf*“.⁸ In dem unter dem Autorennamen „Hendrik“ veröffentlichten Artikel, der am 1. April in der „Volksparole“ noch einmal unter dem Titel „*Abgetakeltes Mäzenatentum. Wie Flechtheim und Kaesbach deutsche Kunst machten*“ erschien, wurde auch Werner Heuser genannt, der schließlich von dem Juden Alfred Flechtheim vertreten und von dem nun allzu modernen Walter Kaesbach berufen worden war. In Anbetracht dieser Umstände fiel das Urteil harmlos aus: „*Heuser kommt in die Akademie, weil er als oberflächlicher Maler leicht den Anschluß findet.*“⁹ Was wie bloße Kritik an Heusers künstlerischer Begabung klingt, dürfte allerdings auch auf seine Modernität gemünzt gewesen sein, wurde doch der Ausdruck „Oberflächenkunst“ in bestimmten Kreisen synonym für die abgelehnte Kunst der Zeit vor 1933 verwendet.¹⁰

Im März beendete Alfred Flechtheim seine Geschäftstätigkeit in Düsseldorf.¹¹ Sein langjähriger Mitarbeiter Alex Vömel übernahm die Galerie.¹² Flechtheim floh im Herbst 1933 zunächst nach Paris, dann nach europaweiten Sondierungsreisen nach London, wo er 1937 infolge einer Blutvergiftung starb.¹³

Im Laufe des Monats April wurde der Kustos des Düsseldorfer Kunstmuseums Walter Cohen, der protestantisch getauft und erzogen war, wegen seiner jüdischen Herkunft entlassen. Nach einer Verurteilung wegen angeblichen Betrugs und verbüßter Haftstrafe wurde er nicht mehr auf freien Fuß gesetzt und 1942 in Konzentrationslager Dachau ermordet.¹⁴

Walter Kaesbach bemühte sich im März 1933 um eine umfassende Ausstellung des Kollegiums der Kunstakademie im Kunstpalast, vermutlich, um unter den neuen Umständen die Leistungen

⁸ FREY/HÜNEKE 2003, S. 270.

⁹ Reproduziert in: AUSST.-KAT. DÜSSELDORF/MÜNSTER 1987, S. 196.

¹⁰ LAUZEMIS 2007, S. 60.

¹¹ Zu den komplexen Umständen, auch im Zusammenhang mit der wirtschaftlichen Lage der Galerie, siehe DASCHER 2013 (2011), S. 298ff.

¹² Ebd., S. 298. Zur Frage, ob bei der Übernahme von Arisierung zu sprechen ist, siehe DRECOLL/DEUTSCH 2015 und STÖTZEL 2015.

¹³ DASCHER 2013 (2011), S. 382.

¹⁴ SITT 1994, S. 63, siehe auch S. 211.

„seiner“ Akademie vorzuführen.¹⁵ Er erhielt jedoch bereits am 29. März, noch vor dem Entlassungen legitimierenden „Gesetz zur Wiederherstellung des Berufsbeamtentums“, seine Beurlaubung, die später in eine Entlassung umgewandelt wurde.¹⁶ In der besonders frühen Maßnahme zeigt sich die symbolische Bedeutung, die ihm zugemessen wurde.¹⁷ Kaesbach zog sich nach Hemmenhofen am Bodensee zurück, von wo aus er im Rahmen seiner Möglichkeiten weiter für Kunst und Kultur tätig war.¹⁸ Die Interimsleitung der Akademie übernahm der Maler Julius Paul Junghanns,¹⁹ im Oktober gefolgt von dem Architekten Peter Grund. Dieser schied nach Konflikten letztlich mitveranlasst durch die Münchner Ausstellung „Entartete Kunst“ 1937 aus,²⁰ ab Juli 1937 leitete der Architekt Emil Fahrenkamp die Kunstakademie kommissarisch.

In seinen gereimten Lebenserinnerungen schrieb Werner Heuser rückblickend, dass er 1933 zwar im Amt verbleiben konnte, aber später dennoch gehen musste „*weil man mir nicht recht traute*“. Er habe den falschen Umgang gepflegt und seine Kunst sei nicht genehm gewesen. Mehrfach seien „*Agenten*“ der Partei zuhause gewesen, um Bilder einzufordern; „*man brachte Fotos mit und suchte aus*“.²¹

Grundsätzlich traf das Misstrauen früher oder später in irgendeiner Form alle Kunstschaffende seiner Generation, die sich zeitgenössische ausdrückten. Klare politische Leitlinien des totalitären Staates gab es jedoch nicht. Erst mit der Ausstellung „Entartete Kunst“ lag ab Mitte 1937 eine Liste abgelehnter Künstlerinnen und Künstler vor, an der man sich orientieren konnte. In den Jahren zuvor war es selbst für überzeugte Nationalsozialistinnen und Nationalsozialisten im Kultursektor vielfach schwer, im Parteisinn richtige Entscheidungen zu treffen. Dies belegen beispielsweise in Düsseldorf die Vorgänge um die Galerie der Neuzeit, die 1935 als eigenes Museum für zeitgenössische Kunst eröffnet wurde, jedoch umgehend scheiterte. Zunächst hatte man noch Gemälde von Künstlern wie Edvard Munch, Erich Heckel oder Max Pechstein ausgestellt, die zum Teil sogar neu erworben worden waren, musste aber schnell umhängen und umdenken – und dann beständig umdenken, denn es wurden von Öffentlichkeit und Partei

¹⁵ Schreiben von Walter Kaesbach an den Beigeordneten Haas vom 10. März 1933, StAD, 0-1-3-910.000, Bl. 49f.

¹⁶ Zur Entlassung siehe auch BERING 2014, S. 22f.

¹⁷ VAN DYKE 2011, S. 102.

¹⁸ STARK 2008.

¹⁹ An Kaesbachs Verabschiedung am 10. Juli 1933, zwei Tage vor dem Verkauf seines Hauses in Lohausen und dem endgültigen Abschied von Düsseldorf, nahm Werner Heuser als einer von wenigen teil: „*Eintrag Walter Kaesbachs vom 10. Juli in das Tagebuch über seinen Sohn Walter Kaesbach d. J. Als Teilnehmer genannt werden: Campendonk, Klee, Zschokke, Mataré, Heuser, Bindel, Herberholz, nicht aber Nauen!*“, siehe BAUER 2008, S. 56, Anm. 85.

²⁰ HEUTER 2002, S. 90. und S. 193.

²¹ HEUSER 1963, S. 42.

immer wieder andere Objekte beanstandet.²² Erst nach und nach wurde im Deutschen Reich deutlich, dass der Expressionismus abzulehnen sei, der zunächst noch als besonders nordisch oder deutsch in Betracht gezogen worden war.²³ Unter anderem Propagandaminister Joseph Goebbels hatte sich dafür offen gezeigt, solange Adolf Hitlers Haltung noch nicht eindeutig zutage getreten war. Dass Werner Heuser, der besonders durch sein expressionistisches Werk bekannt geworden war, 1933 nicht sofort entlassen wurde, ist auch in diesem Kontext zu sehen.

Über stilistische Fragen hinaus zogen in Düsseldorf die Künstlerinnen und Künstler des Jungen Rheinland pauschal Misstrauen auf sich. Am 20. August 1934 schrieb etwa die Zeitung „Der Stürmer“, Das Junge Rheinland pflege „*nur jüdischen Geist*“.²⁴ Dabei können zu diesem Netzwerk mehrere hundert Künstlerinnen und Künstler ganz unterschiedlicher Tendenzen gezählt werden. Der Anteil bekanntermaßen jüdischer Künstler, darunter etwa Jankel Adler, Arthur Kaufmann oder Julo Levin, fällt kaum ins Gewicht.²⁵ Auch der 1933 an die nun nationalsozialistisch gelenkte Düsseldorfer Kunstakademie berufene Richard Schwarzkopf hatte der Künstlergruppe angehört. Als die Ausstellung „Entartete Kunst“ 1938 in Düsseldorf Station machte, eröffnete Gauleiter Karl Friedrich Florian sie dennoch mit den Worten, diese sei gerade hier nötig, „*wo Erscheinungen wie das ‚Junge Rheinland‘ oder ‚Die Sezession‘ schwere Sünden auf den Ruf einer Kunststadt geladen*“²⁶ hätten. Gemeint waren vermutlich einzelne Künstler, die Verbindung des Jungen Rheinland mit Flechtheim, Cohen und Kaesbach, sowie die pauschale Abwertung, die von einigen Professoren der Kunstakademie ja schon bei der Gründung geäußert wurde.

Am 31. März 1933 erschien in der Kunstakademie Düsseldorf der ehemalige Akademiestudent Ludwig Siekmeyer, der Mitglied der Gauleitung war, um einen Untersuchungsausschuss mit dem Zweck der Entlassung von Lehrenden einzurichten. Julius Paul Junghanns kooperierte bereitwillig. Er war selbst Gegner Kaesbachs gewesen.²⁷ Die Ergebnisse lagen kurz darauf vor, und der kommissarische Direktor reichte am 6. April, einen Tag vor Erlass des „Gesetzes zur Wiederherstellung des Berufsbeamtentums“, dem Regierungspräsidenten eine Liste von sechzehn Lehrkräften weiter, deren Entlassung vom Untersuchungsausschuss vorgeschlagen

²² Zu diesen Zusammenhängen siehe DUBOIS 2019.

²³ FLECKNER/STEINKAMP 2015.

²⁴ AUSST.-KAT. DÜSSELDORF 1987, S. 52.

²⁵ KLEINBONGARTZ 1997.

²⁶ Rheinische Landeszeitung, 19. Juni 1938.

²⁷ VAN DYKE 2017, S. 227.

wurde.²⁸ Dazu zählten unter anderem die Professorinnen und Professoren Ernst Aufseeser, Werner Heuser, Paul Klee, Oskar Moll, Heinrich Nauen, Anna Simons und Alexander Zschokke, aber auch der Gartendirektor Baron von Engelhardt, ein Dozent. Die Eignung von Simons und Engelhardt wurde gelobt, die Stelle dennoch als überflüssig beurteilt. In Einzelfällen wurden wirtschaftliche Motive angeführt. Als Begründung für die vorgeschlagene Entlassung von Werner Heuser hieß es jedoch: „*Pflichtgetreuer Lehrer, als Erzieher aber ebenfalls beanstandet*“. Heinrich Nauen wurde besonders scharf angegriffen: „*Als intimer Freund des beurlaubten Direktors Dr. Kaesbach und des Kunsthändlers Flechtheim als Hauptstütze des Systems Kaesbach beanstandet und als Lehrer nicht zielklar*“.²⁹ Wenig später entlassene Lehrende wie Heinrich Campendonk, Ewald Mataré oder Oskar Moll wurden zu diesem Zeitpunkt nicht aufgeführt. Umgekehrt wurden nicht alle Vorschläge direkt umgesetzt.³⁰ Alexander Zschokke ging 1937 auf eigenen Wunsch,³¹ Heinrich Nauen verlor sein Amt wie Werner Heuser erst 1937.

Zur nationalsozialistischen Neuprofilierung der Akademie wurden noch 1933 der Landschaftsmaler Heinrich Reifferscheid, der Gestalter des „Volksempfängers“ Walter Maria Kerstings, der Monumentalmaler Leo Sebastian Humer, der Grafiker Richard Schwarzkopf sowie der Maler Franz Radziwill berufen. Radziwill war am 1. Mai in die Partei eingetreten und brachte sich anfangs auch kulturpolitisch in der Düsseldorfer Stelle des Reichskartells der Bildenden Künste, dem Vorläufer der Reichskammer der bildenden Künste, ein.³² Ebenfalls berufen wurde der Bildhauer Edwin Scharff, der von der Berliner Akademie versetzt wurde. Ende 1933

²⁸ Schreiben von Julius Paul Junghanns an den Regierungspräsidenten vom 6. April 1933, reproduziert in: AUSST.-KAT. DÜSSELDORF 1987, S. 40f. Der Regierungspräsident des Regierungsbezirks Düsseldorf war in seiner Funktion als Kurator der Kunstakademie Düsseldorf dem Akademiedirektor übergeordnet. Das Amt erfüllte in Nachfolge von Karl Bergmann ab dem 6. Mai 1933 bis 1938 Carl Christian Schmid, siehe Geschichte der Bezirksregierung Düsseldorf, <https://www.brd.nrw.de/ueber-uns/bezirksregierung/chronik-der-regierungspraesidenten/1933-bis-1945/carl-christian> (20. Mai 2023). Übergeordnet zuständig war der Oberpräsident der Rheinprovinz, darüber wiederum das Reichsministerium für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung unter Bernhard Rust.

²⁹ AUSST.-KAT. DÜSSELDORF 1987, S. 40f. Der Ausdruck „System Kaesbach“ würde bereits in der „Volksparole“ vom 15. März 1933 verwendet.

³⁰ Im Laufe des Jahres 1933 wurden durch das zuständige, von Bernhard Rust geleitete Reichsministerium für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung aus der Reihe der Professoren Ernst Aufseeser, Paul Klee, Ewald Mataré und Oskar Moll beurlaubt, in den Ruhestand versetzt oder entlassen, 1934 folgten Heinrich Campendonk und der Kunsthistoriker Richard Klapheck.

³¹ Siehe Korrespondenz in: KADü, Personalakte Alexander Zschokke. Von deutscher Seite wollte man ihn halten und ernannte ihn im September 1937 zum Ehrenmitglied der Akademie.

³² VAN DYKE 2011, S. 104f. Radziwill wurde nach Denunziationen beziehungsweise Hinweisen auf sein Frühwerk an höhere Parteistellen bereits 1935 wieder entlassen. Zu den Berufungen siehe BERING 2014, S. 24ff.

oder Anfang 1934 kam der Monumentalmaler Werner Peiner hinzu, der später die Hermann-Goering-Meisterschule für Malerei in Kronenburg in der Eifel aufbaute, die zunächst als Dependence der Kunstakademie geführt wurde.³³

Die meisten Darstellungen dieser Ereignisse beschränken sich auf knappe Aufzählungen von Entlassungen und einzelne Daten.³⁴ Die Tatsache, dass die Akademie 1933 die bestehenden Vertragsverhältnisse auf Fristen prüfte, wurde bislang nicht eingehender kommentiert. Ein in diesem Zusammenhang aufschlussreiches Schreiben des kommissarischen Akademieleiters Junghanns an den Regierungspräsidenten und Kustos der Kunstakademie Carl Christian Schmid entstand vermutlich in Reaktion auf die Entlassungsvorschläge vom 6. April 1933.³⁵ Zu Werner Heuser ist vermerkt „*Stellenverwalter bis 30.9.1937*“, die gleiche Anmerkung findet sich bei Heinrich Campendonk, Wilhelm Schmurr und Walter von Wecus, während zu dem erst 1932 eingestellten Ewald Mataré notiert ist: „*Ein Jahr probeweise bis 1. Oktober 1933*“ und zu Alexander Zschokke „*Stellenverwalter mit Vertrag bis 30. September 1937 unter der Bedingung, dass der Schweizer Zschokke bis 1. Oktober d.J. die preussische Staatsangehörigkeit erworben hat*“. Während Mataré noch in der Probezeit war, handelte es sich bei den Fristen der „*Stellenverwalter*“ vermutlich um die Zeitpunkte ihrer Verbeamtung auf Lebenszeit, die etwa zehn Jahre nach der Berufung vorgesehen war.³⁶ Die von Junghanns nun vorgelegte Liste, offensichtlich die „*verhandelbaren*“ Lehrkräfte betreffend, deckt sich ebenfalls nicht mit den Namen der Anfang April zur Entlassung vorgeschlagenen Lehrer. Schmurr und von Wecus, die nun auftauchten, wurden nicht beanstandet und auch später nicht entlassen, der schon 1921 berufene Nauen hingegen, der doch sehr unter Druck stand, war offenbar bereits voll verbeamtet. Auch Heinrich Campendonk und andere wurden unabhängig von einer Vertragsfrist entlassen. Die weitere Entwicklung im Fall Werner Heuser zeigt jedoch, dass der bereits zu diesem frühen Zeitpunkt abgefragte legale Rahmen entscheidend für den konkreten Zeitpunkt einer Entlassung sein konnte.

³³ DOLL 2010.

³⁴ RISCHER 1972, S. 119ff.; AUSST.-KAT. DÜSSELDORF 1987, insbesondere S. 39; BERING 2014, S. 22ff. Die Umstände der Entlassungen sind nur in einzelnen Fällen nachvollzogen worden, zu Klee siehe FREY/HÜNEKE 2003 und ROTH 2015b, zu Campendonk siehe FIRMENICH 1989 und GEIGER 2007.

³⁵ Bericht „*Staatliche Kunstakademie Düsseldorf. Sommerhalbjahr 1933*“ vom 22. Mai 1933, LAV NRW, BR 1021, Nr. 39, Bl. 370.

³⁶ Werner Heuser schilderte in einer schriftlichen Erklärung für den Architekten Hans Soeder: „*Der normale Werdegang eines Akademieprofessors führte nach einer vorausgegangenen Vertragszeit von längstens etwa 10 Jahren zur Übernahme als Beamter auf Lebenszeit.*“, siehe Nachlass Werner Heuser, versehen mit der handschriftlichen Bemerkung „*geändert abgesandt 12.V.54*“.

4.1.2 Weiterarbeit 1933–1937

In einem Brief an Werner Heuser schrieb der Architekt Hans Soeder, ein ehemaliger Akademiekollege, am 10. Januar 1954: „*Sie sagten einmal zu meiner Frau, Sie wunderten sich heute noch, dass Sie damals [1933] nicht auch Ihr Amt verloren hätten*“.³⁷ Ein Schreiben von Karli Sohn-Rethel belegt, dass Werner Heuser Anfang April 1933 große Angst um seine Stelle hatte, die Ergebnisse des Untersuchungsausschusses waren ihm also unmittelbar nach Abschluss des Verfahrens bekannt.³⁸ Noch im Mai wusste er nicht, wie es um ihn stand, das Semester hatte aber bereits begonnen.³⁹ Bei der Neuausrichtung der Düsseldorfer Kunstakademie 1933 wurden unter anderem neue Hilfsfächer wie Rassenkunde, Wehrsport und nationalsozialistische Schulung eingeführt. Malerei wurde stärker an den Gattungen ausgerichtet und hinter Architektur und Skulptur in der Bedeutung zurückgestuft.⁴⁰ In seiner Zeichenklasse war Heuser von diesen Neuerungen wahrscheinlich wenig betroffen. Die Unsicherheit, die sich die folgenden Jahre fortsetzte, muss jedoch belastend gewesen sein. Im September 1933 folgte erschwerend eine Denunziation Heusers, der bei einer privaten Einladung das gesagt haben soll, was viele dachten, nämlich, „*daß es der jetzige Herr Ministerpräsident selbst gewesen sei, welcher den Reichstag habe anzünden lassen; eine bessere Reklame habe er für die neue Regierung gar nicht machen können*.“⁴¹ Über die Konsequenzen ist nichts bekannt, eine eigene Gestapo-Akte für Werner Heuser ist nicht erhalten.⁴² Um Weihnachten herum wurde im Radio Heusers Entlassung verkündet, was sich jedoch als Fehler herausstellte.⁴³

Trotz der unsicheren Stellung an der Akademie artikulierte Heuser seine tolerante Haltung in einem längeren Gedicht, das er offenbar als Knecht Ruprecht bei der Weihnachtsfeier der Kunstakademie 1935 vortrug. Darin erträumte er sich eine Akademie, in der dank Rollschuhen und Lift die Pünktlichkeit verbessert wird, in der Dachgärten und Aquarien eingerichtet werden. Vor allem aber ersann er eine Akademie ohne gegenseitigen Neid, in der allen Künsten der

³⁷ Nachlass Werner Heuser. Der Briefwechsel hängt mit Soeders Bemühung um Wiedergutmachung und seinem beamtenrechtlichen Status zusammen; Werner Heuser stellte ihm zwei Tage später eine eidesstattliche Erklärung aus, dass Soeder vor dem Hintergrund einer „*kunstpoltischen Massnahme*“ entlassen worden sei. Er zählte zu den am 6. April 1933 zur Entlassung vorgeschlagenen Lehrkräften.

³⁸ Siehe ein Schreiben von Karli Sohn-Rethel an Agnes Waldhausen vom 7. April 1933 (einen Tag, nachdem die Ergebnisse vorlagen): „*Mira kann sich leider nicht entschließen [zum Besuch von Agnes in Xanten], da sie Werner nicht allein lassen möchte, dessen Schicksal betr. seiner Professur sich wohl in diesen Tagen entscheiden wird. Wir müssen leider auf seinen Abbau gefasst sein.*“, Nachlass Mira Heuser.

³⁹ Schreiben von Karli Sohn-Rethel an Agnes Waldhausen vom 12. Mai 1933, Nachlass Mira Heuser.

⁴⁰ VAN DYKE 2015, S. 154.

⁴¹ Schreiben von „Breuer“ an den Preußischen Minister für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung vom 9. Oktober 1933, reproduziert in: AUSST.-KAT. DÜSSELDORF/MÜNSTER 1987, S. 116.

⁴² Auskunft von Peter Klefisch, LAV NRW, vom 14. Oktober 2021.

⁴³ Schreiben von Otto Sohn-Rethel an Agnes Waldhausen vom 12. Januar 1934, Nachlass Mira Heuser.

gleiche Rang zukommt – wohlgemerkt anders als in der stark an der Architektur orientierten nationalsozialistischen Kulturpolitik vorgesehen.

Es folgen die Verse:

*Schiessbuden werden aufgestellt;
da schiesst man, was nicht mehr gefällt,
was überwunden oder roh,
was eben weder so noch so.
Wer sich beim Treffen dann nicht irrt,
Doctor coloris causa wird.*

Heuser wird diese Verse naiv und humoristisch eingefügt haben – vielleicht bereits als Anspielung auf die von der Kunstakademie im kommenden Juni als Künstlerfest organisierte Rheinfahrt mit einem Schiff, auf dem verschiedene Jahrmarktsbuden aufgestellt wurden⁴⁴ – und kann nicht den aggressiven Umgang nationalsozialistischer Kreise mit unliebsamer Kunst vorausgesehen haben, der zwei Jahre später in der Beschlagnahme und tatsächlichen Zerstörung tausender Kunstwerke kulminierte. Das Gedicht schließt mit den Worten:

*Die Menschen sind nun mal verschieden,
seid drum nicht nur mir Euch zufrieden;
als Weihnachtsgruss und Wunsch Euch allen:
,Mög Euch der andere mehr gefallen!'⁴⁵*

Sie zeigen, dass Heuser ganz auf die Kraft der Toleranz setzte. Daran erinnerte sich auch der später als abstrakter Künstler erfolgreiche Hann Trier, der ab 1934 Schüler Werner Heusers war und rückblickend über ihn schrieb: „*der war von den Nationalsozialisten sowieso nicht gelitten, der war sehr tolerant und malte etwa wie Hofer*“.⁴⁶ Heusers Toleranz galt allen Richtungen. Er verabscheute den Hass der Nationalsozialistinnen und Nationalsozialisten ebenso wie eine pauschale Verurteilung derselben. Wie in Kapitel 5 zu sehen sein wird, war für ihn auch nach 1945 eine nationalsozialistische Gesinnung kein Ausschlusskriterium seiner freundschaftlichen Zuneigung. Sein Sohn Klaus Heuser war ab einem unbekanntem Zeitpunkt Parteimitglied.⁴⁷

⁴⁴ Sogenannte „Akrekakuna-Fahrt“ am Abend des 22. Juni 1935, Drucksachen unter anderem als Rara in der Universitäts- und Landesbibliothek Düsseldorf.

⁴⁵ Auszug des Gedichts „Ich grüsse euch, ihr lieben Leute [...]“, Nachlass Werner Heuser.

⁴⁶ STRAKA/SUERMANN 1983, S. 248.

⁴⁷ Schreiben von Klaus Heuser vom 6. Mai 1937: „*Als Mitglied der Partei hat man mir hier das Pöstchen des Kassenleiters der Ortsgruppe Padang in der Auslandsorganisation der N.S.D.A.P. übertragen.*“, Nachlass Mira und Werner Heuser. Klaus Heuser arbeitete ab 1936 in Padang, damals Niederländisch-Ostindien, für

Heuser lehnte alle Freiheitseinschränkungen ab. Einige Verse, die er 1934 im Privaten schrieb, zeugen von den Schwierigkeiten der freien Meinungsäußerung in jenen Jahren:

*Kritik ist so und so nie ganz geheuer,
ein Rat ist als Bejahung nur erlaubt,
wer zur Ermahnung sich berechtigt glaubt,
spielt sehr gefährvoll dabei mit dem Feuer.*

*Gestattet ist es nicht, sich auszuschalten,
sich gleichzuschalten – wie die Forderung heisst –
wär eine Sünde wider jenen Geist,
der uns stets zwingt, das Eigne zu entfalten.*

*Es mag das Schema für die Herde taugen,
wer denken kann, formt selbst sich seine Welt,
und wenn am Widerstand sein Ich zerschellt,
So sah er doch den Weg mit eignen Augen.⁴⁸*

Engeren Vertrauten war Heusers Ablehnung des Nationalsozialismus bekannt. Adolf Uzarski berichtete in den 1970er-Jahren, also posthum, über ihn: „*Das andere Mal [...] saß ich mit ihm auf einer Hofgartenbank. Es ging um Politik in unserer Unterhaltung [...] Von irgendwoher näherte sich Marschmusik. Heuser horchte auf, erhob sich hastig und zog mich am Arm in ein Gebüsch: ‚Nur das nicht, nur dieses Schlächtergesindel nicht!‘ und zitterte noch, als ‚die Fahne hoch‘ vorübergerollt war, und er wieder mit mir auf der Hofgartenbank saß. Ich werde niemals vergessen und niemals meiner Erschütterung mich schämen, als der weißhaarige Mann dort zusammensank, sein Gesicht in den Händen barg und schluchzend die von Banditen geschändete Heimat beklagte.*“⁴⁹

Es existieren nur spärliche Quellen darüber, welchen konkreten Angriffen Werner Heuser bis zu seiner Entlassung ausgesetzt war. Ein rekonstruierbarer Vorgang war die Abhängung seines

Paul Schneewind in dessen Exportbetrieb, gelegentlich aber auch in dem von ihm geleiteten deutschen Konsulat. Aus seinen nachgelassenen Briefen an die Eltern geht zwar eine deutliche Aneignung kolonialer Sichtweisen, aber keine Begeisterung für die Parteiarbeit oder -inhalte hervor. Möglicherweise versuchte sich Klaus Heuser durch den Parteieintritt vor Angriffen zu schützen. Seine Homosexualität war vor seiner Ausreise möglicherweise ein Anlass zur Sorge vor Denunziationen. Mitte 1935 wurde der Paragraph 175, der Homosexuelle kriminalisierte, verschärft, und 1936 eine „Reichszentrale zur Bekämpfung der Homosexualität und Abtreibung“ gegründet. Um diese Zeit wurde die Homosexuellen-Verfolgung deutlich intensiviert. Im selben Jahr verließ Klaus Heuser das Land. Zur Situation von Homosexuellen in Düsseldorf in der NS-Zeit siehe JELLONEK 1992 und SPARING 1997.

⁴⁸ Auszug des Gedichts „Im Innern ist man sich darüber einig [...]“, datiert auf 1934, Nachlass Werner Heuser.

⁴⁹ Adolf Uzarski, „Uzarski erinnert sich an: Werner Heuser“, in: Neue Ruhr Zeitung, 24. Januar 1970.

1926 anlässlich der GeSoLei für die Düsseldorfer Rheinhalle gemalten Bildes. Am 2. Dezember 1936 sandte Regierungspräsident Carl Christian Schmid ein Schreiben an Oberbürgermeister Hans Wagenführ, in dem er Werner Heuser wie folgt wörtlich zitiert: „Durch Zufall erfuhr ich, daß aus dem Düsseldorfer Planetarium die vor Jahren dort angebrachten Wandbilder bis auf zwei entfernt wurden, darunter auch das von mir hergestellte. Über die Tatsache an sich erlaube ich mir kein Urteil. Aber befremdend und kränkend wirkt es, wenn ohne Benachrichtigung, ohne Grundangabe, ohne Nennung der zuständigen Beurteiler ein Künstler durch Entfernung seiner Arbeit disqualifiziert wird.“ Er sprach im Weiteren von einer „unbillig empfundenen Kränkung“ und bat um „eine Darlegung der Gründe [...], die Veranlassung gaben, Werk und Künstler zu misskreditieren.“⁵⁰ Die knappe Antwort lautete: Die Stadt habe mit der Honorarzahlung das Eigentumsrecht an dem Bild erworben. „Über die Art und den Ort der Aufbewahrung dieses so erworbenen Eigentums kann sie dann nach ihrem Ermessen bestimmen.“⁵¹ Zu diesem Zeitpunkt war Werner Heusers Verbleib an der Akademie wieder akut gefährdet, sodass er die Abnahme des Bildes als besonders bedrohlich empfunden haben muss.

Es waren bereits drei Jahre vergangen, seit die erste Prüfung der Bilder stattgefunden hatte. Die Akte zum Umgang mit den Bildern ist eines von vielen Zeugnissen der Unentschiedenheit der Behörden in der Beurteilung dessen, was im neuen Staat künstlerisch unerwünscht sei. Nach einigem Hin und Her⁵² wurden über zwei Jahre später, im November 1935, letztlich neun Bilder entfernt und eingelagert.⁵³ Dabei handelte es sich um alle Gemälde mit Ausnahme jener des bereits 1930 verstorbenen Walter Ophrey und Arthur Erdles, die sich unter ihren neuen Titeln „Bauer und Züchter“ beziehungsweise „Bei der Erholung in der Natur“ in das neue Ausstattungsthema der Rheinhalle, das „deutsche Leben“ und den „deutschen Aufbauwillen“, einfügen ließen.⁵⁴ Intern hieß es zur Ablehnung von Werner Heusers Bild Anfang 1934 durch den zu

⁵⁰ Schreiben des Regierungspräsidenten an den Oberbürgermeister vom 2. Dezember 1936, StAD, 0-1-4-1727.

⁵¹ Schreiben des Oberbürgermeisters an den Regierungspräsidenten vom 9. Januar 1937, StAD, 0-1-4-1727. Noch an Ostersonntag 1937 schrieb Sohn Klaus Heuser aus Fort de Kock an seine Eltern: „Eure letzten Briefe hatten mich etwas traurig gemacht. Trotzdem ihr darüber hinweg geschrieben habt fühle ich doch, dass der nicht zustande gekommene schöne grosse Auftrag & die Entfernung des Planetariumbildes Euch bedrückt.“, Nachlass Mira und Werner Heuser.

⁵² Bei einem ersten Ortstermin im Juli 1933 mit Adolf Huxoll (Amt für kulturelle Angelegenheiten) und Hans Brückner (Kunstsammlungen/Stadtmuseum) waren alle Gemälde beanstandet worden (siehe das Schreiben von Adolf Huxoll an Horst Ebel vom 27. Juli 1933, StAD, 0-1-4-1727). Bei einer am 28. September folgenden Begehung des Kulturdezernenten Horst Ebel mit Adolf Huxoll und dem bereits erwähnten Ludwig Siekmeyer, der nun Gauvorsitzender des Gau Niederrhein-Westfalen im Reichskartell der bildenden Künste war, wurden nur noch sechs Bilder beanstandet, darunter auch jenes von Werner Heuser (Aktennotiz von Horst Ebel vom 28. September 1933, StAD, 0-1-4-1727). Am 1. November 1935 ist von der Abnahme von sieben Gemälden die Rede (Schreiben des Stadtinspektors vom 1. November 1935, StAD, 0-1-4-1727).

⁵³ Schreiben von Horst Ebel an Hans Wagenführ vom 15. Juli 1937, StAD, 0-1-4-1727.

⁵⁴ Schreiben von Amt 31 an Hans Wagenführ vom 22. Mai 1936, StAD, 0-1-4-1727. Eine Ironie der Kunstgeschichte des „Tausendjährigen Reichs“ ist, dass die neun abgehängten Gemälde im Gegensatz zu den beiden

Rate gezogenen Museumsdirektor Hans Wilhelm Hupp: „*Die Entfernung verschiedener Bilder ist nicht nur aus der Kunstauffassung des neuen Staates zu rechtfertigen, sondern auch daraus, dass sie eben keinen Wandbildcharakter haben, sondern auf die Wand übertragene Tafelbilder sind. Dieser Gesichtspunkt trifft vor allem zu auf das Gemälde von Prof. Heuser, das vielleicht vom Standpunkt der neuen Kunstauffassung zwar nicht zu rechtfertigen, aber g. F. zu dulden wäre. Die Entfernung ist jedoch notwendig, weil das Gemälde jedes Wandbildcharakters, d.h. der kompositionellen und farbigen Haltung, die ein echtes Wandbild haben muss, völlig entbehrt.*“⁵⁵ Mit diesem Argument – das nicht ungerechtfertigt ist⁵⁶ – wollte er Heuser möglicherweise gegen grundlegendere Angriffe auf seine Malerei schützen. Heusers unsichere Position an der Akademie war Hupp höchstwahrscheinlich bekannt. Rein stilistisch und motivisch dürfte es in der Tat keine Einwände gegen das Bild gegeben haben. Mit der klaren Linienführung, der klassischen pyramidalen Komposition und der realistischen Auffassung der Figur steht das Gemälde Heusers auf akademischem Grund. Darstellungselemente wie die Mutter-Kind-Gruppe im Vordergrund oder der stolze Arbeiter im Hintergrund dürften sich ebenfalls für eine nationalsozialistische Aneignung angeboten haben. Lediglich die mit Palmen suggerierte südliche Landschaft und der melancholische Gesamteindruck des handlungsarmen Bildes fallen als mögliche Angriffspunkte ins Auge. Anders als bei den beiden von der Kommission akzeptierten Bildern von Arthur Erdle und Walter Ophey hat man bei Heusers Feierabend-Bild neben der Beanstandung des Wandbildcharakters vielleicht schlicht keine Möglichkeit gesehen, es in ein Programm zur Huldigung der Arbeit einzubetten oder hatte in Folge der bestehenden Zweifel an Heusers Stellung vorausseilend reagiert.

Die Frage, inwiefern sich die neuen politischen Vorzeichen in Heusers Bildern niederschlugen, muss anhand weniger Beispiele beantwortet werden. Es sind kaum datierte Arbeiten aus der Zeit erhalten. Da er in diesen Jahren so gut wie nicht in Ausstellungen vertreten war, sind auch kaum Titel von Gemälden überliefert. Er scheint dennoch viel gearbeitet zu haben: „*Werner und Ursula arbeiten um die Wette mit sehr schönen Resultaten*“, schrieb Mira Heuser 1936 an Hans Franck.⁵⁷ Erhalten sind datierte Kohle- und Kreidezeichnungen auf Papier, die im

akzeptierten bis heute überdauerten. Sie wurden im Kunstmuseum gelagert und konnten nach ihrer Restaurierung 1978 wieder in der heutigen Tonhalle aufgehängt werden. Die beiden nicht abgehängten hingegen wurden nach heutigem Kenntnisstand bei der Zerstörung der Rheinhalle im Bombenkrieg vernichtet.

⁵⁵ Brief von Hans Wilhelm Hupp an Horst Ebel vom 8. Januar 1934, StAD, 0-1-4-1727. Hervorhebung im Original.

⁵⁶ Auch Friederike Schuler stellte in ihrer Untersuchung zur figurativen Wandmalerei der Weimarer Republik zu diesem Bild fest, dass „*durch die räumliche Staffélung [...] mehr die Raumentiefe als die Flächenwirkung eines klassischen Wandbildes betont [wird].*“, siehe SCHULER 2017, Kat. Nr. 22, S. 416.

⁵⁷ Schreiben von Mira Heuser an Hans Franck vom 1. März 1936, LBMV, NL 08.

Spannungsfeld von Systemkonformität, Anpassung und Abwehr sehr unterschiedlich zu bewerten sind.

Eine eindeutig definierte „NS-Kunst“ gibt es bekanntermaßen nicht, sondern nur Kunst, die im Rahmen von staatlich gelenkten Ausstellungen und Publikationen positiv bewertet wurde. Verschiedentlich wurden Merkmale nationalsozialistischer Kunst wie das Monumentale oder das Martialische benannt, dann aber festgestellt, dass viele Exponate der für die staatliche Kulturpolitik entscheidenden „Großen Deutschen Kunstausstellung“ in München dem nicht entsprachen. Durch die öffentlich anerkannte Kunst des Nationalsozialismus zogen sich einerseits Banalitäten, andererseits war sie stilistisch alles andere als einheitlich.⁵⁸ Als verbindendes Merkmal lässt sich jedoch die Heroisierung der deutschen Landschaft und des deutschen Menschen, seiner Arbeit und seines Schicksals behaupten. Soweit sie diesem Zweck nicht dienten, waren Probleme, Konflikte und Emotionen in der Regel unerwünscht.

War Heusers Bild in der Rheinhalle noch ungeeignet, die Arbeit als Tugend der Deutschen zu verbildlichen, ergab sich eine gänzlich andere Situation in einer Baustellenszene, die er vermutlich in den 1930er-Jahren zeichnete. In diesem Blatt wird eine verstärkte Ästhetisierung harter Arbeit deutlich (Abb. 135). Ähnliches gilt für eine Zeichnung eines Matrosen oder Fischers von 1934. Hier fallen die heroische Untersicht und die anstrengende Tätigkeit auf – die bis dato ungewohnt in Heusers Schaffen ist (Abb. 136). Auch in einer Zeichnung von vier Fischern wird Arbeitsamkeit unter Beweis gestellt (Abb. 137). Ein Fischerei-Relief des erfolgreichen nationalsozialistischen Bildhauers Josef Thorak, das 1937 in der „Großen Deutschen Kunstausstellung“ in München gezeigt wurde, ist in der Verherrlichung der Muskelmassen zwar weitaus extremer als Heusers Bild, in der Perspektive sowie in der Betonung der schweren Bewegung stimmen sie aber weitestgehend überein (Abb. 138). Diese Ästhetik, heute gerne mit NS-Kunst gleichgesetzt, war international verbreitet und findet sich ähnlich etwa zeitgleich auch in den USA des New Deal (Abb. 139). Werner Heuser interessierte sich für diese Darstellungsformen zuvor nicht. Nun stellte er – wie in den eindeutig politisch zu kontextualisierenden Vergleichsbeispielen – den Menschen als reine Kraft dar. Dies unterscheidet diese Bilder von seinem von den nationalsozialistischen kommunalen Entscheidungsträgern abgelehnten Wandgemälde für die Rheinhalle, aber auch von den melancholischen Figuren der 1920er-Jahre. Werner Heuser passte sich an, indem er sich vom Melancholiker ab- und dem Tätigen zuwandte.

⁵⁸ PETERS 2020.

Es gab jedoch auch Mischformen. 1937 entstand für die im Mai im Rahmen der Großausstellung „Schaffendes Volk“ eröffnete „Große Kunstausstellung“ in Düsseldorf ein „*dekoratives Wandbild*“ im Auftrag des nationalsozialistischen Großindustriellen Albert Vögler, einem Protegé von Hugo Stinnes, der wiederum Bruder des Kunstsammlers Heinrich Stinnes war.⁵⁹ Eine in Heusers Nachlass erhaltene Reproduktion von 1937, die „Weinlese (Wandbild)“ betitelt ist, könnte mit diesem Gemälde identisch sein (Abb. 140). Das schmale Hochformat zeigt sechs Personen pyramidal komponiert, die Ernte zuoberst. Heusers Figuren sind melancholisch, wie auch in den 1920er-Jahren, und die Komposition erinnert an das Wandbild der Düsseldorfer Rheinhalle aus dem Jahr 1926. Von der sitzenden Frauenfigur vorne links über den angewinkelten Arm etwa in der Bildmitte bis zum Einsatz einer Rückenfigur ähneln sich die Kompositionsmittel. Durch die stärkere Auftürmung im schmalen Format wirkt das Thema der Ernte jedoch deutlich glorifiziert, möglicherweise ein Zugeständnis an die Erfordernisse der Zeit. Die Darstellung landwirtschaftlicher Arbeit und Bilder des Menschen im Einklang mit der Natur waren gefällig und drohten nicht anzuecken.

Im Nachlass findet sich jedoch auch eine Reihe an Bildern, die zur öffentlichen Ausstellung nicht geeignet gewesen wären: Die Zeichnung des bereits besprochenen, entspannt hockenden Asiaten von 1935 etwa (Abb. 54) oder jene eines jungen Mannes mit dunkler Haut aus dem Vorjahr, der die Betrachtenden mit geneigtem Kopf aufmerksam ansieht (Abb. 141). Er fordert zu Auseinandersetzung und Empathie auf. Werner Heuser hat spätestens seit den 1910er-Jahren dunkelhäutige Menschen dargestellt. Im Rheinland war man vor allem durch die sogenannten „Rheinlandkinder“ mit Menschen dunklerer Hautfarbe vertraut. Dabei handelte es sich um Nachkommen der in Folge des Versailler Vertrags im besetzten Rheinland stationierten rund 10.000 französischen Kolonialsoldaten aus Asien, Nord- und Ostafrika. Während des Nationalsozialismus wurden sie vielfach zwangssterilisiert.⁶⁰ Die porträthafteren Züge bei den genannten Bildern Heusers lassen es auch möglich erscheinen, dass er sie nach Modellen gezeichnet hat.⁶¹ In diesen Jahren entstanden außerdem einige Zeichnungen von Musikern und Tänzern, die im Zeitkontext wahnhaft erscheinen. Als Einfigurenbilder knüpfen sie motivisch

⁵⁹ Im Ausstellungskatalog ist Werner Heuser nicht vertreten, die Beteiligung wird jedoch von CLEMEN 1941, S. 256 erwähnt und auch von Sohn Klaus im Briefwechsel 1937 angedeutet (Schreiben von Klaus Heuser an Mira und Werner Heuser, Pfingstsonntag 1937, Nachlass Werner Heuser). Von der Arbeit berichtet auch DAVIDSON 1988, S. 316. Der Grabbert-Verlag, in dem dieses Buch erschien, gehört zum politisch rechts orientierten Buchdienst Hohenrain. Der Autor – ein Pseudonym – ist in keinem anderen Zusammenhang in Erscheinung getreten. Es steht die Vermutung im Raum, dass es sich um den Protagonisten der Neuen Rechten Alain de Benoist handelt, siehe FRANÇOIS 2017, S. 105.

⁶⁰ LAURÉ AL-SAMARAI 2004.

⁶¹ Ursula Heuser erwähnt in ihrem Tagebuch am 18. Dezember 1931 beispielsweise: „*Schmitz (ein reizvoller Schwarzer)*“, HEUSER 1931–1933.

an die Typenbilder der 1920er-Jahre an. Doch sie sind keine eleganten, ausdrucksstarken Gestalten wie der 1929 gemalte Tänzer (Abb. 142), sondern könnten Marionetten sein, die außer Kontrolle geraten sind. Vielleicht tanzt die Figur von 1934 Shimmy, den nun unerwünschten Modetanz der Weimarer Republik (Abb. 143). Mit den Vergnügungen, die mit der sogenannten Systemzeit verbunden wurden, bewegte sich Werner Heuser motivisch in einem Bereich, den es in der „deutschen Kunst“ zu überwinden galt. Über die nationalsozialistischen Maler hieß es: *„Sie malen keine Absinthtrinker und Roulettespieler mehr, keine schwindsüchtigen Zirkusreiterinnen, keine marionettenhaften Baletteusen, keine gähnend leeren Masken und keine geschminkten Freudenmädchen. [...] Da nun jede nationale Erneuerung im Grunde eine Frage des Menschen ist, so rückt bei der Themenwahl unserer heutigen Kunst ganz von selbst der deutsche Mensch in den Mittelpunkt des Interesses.“*⁶² Eine deutliche Stellungnahme zu den neuen politischen Verhältnissen stellen Heusers Bilder nicht dar. Anders als beispielsweise Paul Klee, der 1933 in dem Bild „Von der Liste gestrichen“ seine Entlassung von der Düsseldorfer Kunstakademie thematisierte (Abb. 144), ist seine unangepasste Seite nur im Vergleich mit anderen seiner Werke und stereotypen nationalsozialistischen Kunstvorstellungen auszumachen.

Werner Heuser versuchte in dieser Zeit, wie viele, einen Spagat: Seine Stellung an der Kunstakademie zu halten, anschlussfähig an die veränderte Nachfrage zu werden und zugleich den eigenen Themen treu zu bleiben, sie anzuverwandeln und durchaus auch mit kritischen Tönen zum Zeitgeschehen zu versehen. Es darf aufgrund der großen Bandbreite seiner Motive vermutet werden, dass er zwischen diesen Kategorien selbst zu unterscheiden wusste.

Es waren letztlich nicht seine aktuellen Bilder, die ihn in Schwierigkeiten brachten. Werner Heusers Anstellung wurde nach für ihn positiv beschiedenen Prüfungen 1933 sowie im Mai/Juni 1936,⁶³ bei denen es bereits um eine eventuelle Lösung des Arbeitsvertrags gegangen war, zum Jahreswechsel 1936/37 wieder behandelt. Dies stand im Zusammenhang mit einer schon zuvor angekündigten Überprüfung seiner Personalie angesichts der Befristung der Anstellung bis Ende September desselben Jahres und der turnusmäßigen Aussicht auf Verbeamtung. Seitens der Kunstakademie wurde diese noch im Januar angestrebt.⁶⁴ Ende des Monats legte der Regierungspräsident jedoch einen Bericht vor, nach dem die Verbeamtung Heusers nicht in

⁶² Fritz Alexander Kauffmann, *Die neue deutsche Malerei*, Berlin 1941, zitiert nach: LAUZEMIS 2007, S. 61.

⁶³ Schreiben des Reichs- und Preußischen Ministers für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung an den Direktor der Kunstakademie Düsseldorf vom 11. Juni 1936, KADü, Personalakte Alexander Zschokke.

⁶⁴ Schreiben des Direktors der Kunstakademie Düsseldorf an den Regierungspräsidenten vom 20. Januar 1937, KADü, Personalakte Wilhelm Schmurr.

Frage komme.⁶⁵ Am 19. Februar 1937 schrieb der mit Mira Heusers Freundin Lilli von Wätjen verheiratete Paul Clemen, hochrespektierter Professor für Kunstgeschichte und seit 1911 Geheimer Regierungsrat, an den Regierungspräsidenten in Düsseldorf, um für Werner Heuser einzutreten.⁶⁶ Bereits vor acht Tagen hätten sie miteinander über „den Fall Werner Heuser“ gesprochen, die Entlassung stand im Raum. Anlass dazu waren wohl vier Bilder: „Die Photographien von den 4 inkriminierten Bildern, die aus einer grossen Zahl herausgenommen sind, vermögen gar keinen Begriff von den Kunstwerken selbst zu geben. Die beiden Karnevalsbilder sind nur denkbar in ihrer starken Buntheit und in dem gewollten Kontrast der fleckigen Farbwirkung, dem auch der groteske Vorwurf entspricht. Die kniende Frau (nebenbei in dem durchgeführten Akkord Gelb-Blau eine farbige Leistung von hohem Reiz) ist als Darstellung des tiefen Gefühls der werdenden Mutterschaft doch etwas ganz Zeitloses. Dieses schwere herbe Menschengeschlecht mit groben Gliedern, das vielfach aus einer fernen Urzeit zu stammen scheint, braucht im Typus nicht einem Jeden persönlich sympathisch zu sein – den sich mühen- und nach Ausdruck ringenden künstlerischen Ernst, der darin steckt, darf man aber nicht verkennen“.⁶⁷ Die Vermutung liegt nahe, dass eines der Karnevalsbilder mit jenem identisch ist, das 1928 in der von Walter Kaesbach kuratierten Ausstellung „Deutsche Kunst“ gezeigt und im dazugehörigen Katalog abgebildet wurde (G 1928-2). Bei der Knienden könnte es sich um „Die Betende“ von 1929 handeln (G 1929-63). Clemens Gutachten scheint zunächst Wirkung gehabt zu haben. Nachdem sich Sohn Klaus im Mai Sorgen bezüglich der Stellung an der Akademie machte,⁶⁸ konnte er im Juni schreiben: „Ich bin so froh, dass die Akademiegeschichte geklärt ist.“⁶⁹ Bereits einen Monat später wendete sich das Blatt allerdings erneut.

⁶⁵ Auf den Bericht vom 28. Januar 1937 wird hingewiesen in einem Schreiben des Regierungspräsidenten an den Reichs- und Preußischen Ministers für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung vom 2. Februar 1937, KADü, Personalakte Alexander Zschokke.

⁶⁶ Lilli von Wätjen (1884–1966) heiratete den 17 Jahre älteren Paul Clemen 1905. Sie hatten sich in ihrem Elternhaus in der Goltsteinstraße, unweit des Sohn-Rethel’schen Wohnsitzes, kennengelernt. Siehe Paul Clemen, Vermählung mit Elisabeth Luise (Lilli) von Wätjen, in: CLEMEN 2006, S. 135ff. In der Familie sind leider keine Unterlagen zu Werner Heuser erhalten laut Auskunft von Harald Clemen vom 20. Oktober 2021.

⁶⁷ Schreiben von Paul Clemen an Regierungspräsident Carl Christian Schmid vom 19. Februar 1937, Nachlass Werner Heuser.

⁶⁸ Schreiben von Klaus Heuser an Mira und Werner Heuser vom 3. Mai 1937 aus Padang, Nachlass Mira und Werner Heuser. Hier schreibt er von dessen Atelier in der Akademie, in dem er hoffentlich noch lange bleiben dürfe, er hoffe „nichts sehnlicher, als dann auch bald eine positive Gewissheit zu haben über die Akademie-verhältnisse!“

⁶⁹ Postkarte von Klaus Heuser an Mira und Werner Heuser vom 24. Juni 1937, Nachlass Mira und Werner Heuser. Es sind leider nur die Schreiben von Klaus Heuser und nicht jene seiner Eltern erhalten.

4.1.3 Die Aktion „Entartete Kunst“ und Werner Heusers Entlassung

Das Jahr 1937 war kulturpolitisch komplex und ereignisreich, auch mit Folgen für Werner Heuser, dessen Entlassung nun doch erfolgte. Zum Jahreswechsel 1937/38 hin stellte er sich, Bilanz ziehend, mit hochgezogener Augenbraue dar (Abb. 145).

Nachdem die olympischen Spiele des Jahres 1936, die große außenpolitische Propagandamaßnahmen Hitlers, beendet waren, wurden 1937 die gegen die Kunst und Kultur der Weimarer Republik gerichteten Maßnahmen verschärft. Nun versuchte man im großen Stil das kulturelle Gedächtnis zu korrigieren, indem die grundlegende Aufgabe von Museen, Archiven und Bibliotheken, und damit auch das Verständnis von Geschichtsschreibung, neu definiert wurde. Der für die Museen zuständige Minister für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung Bernhard Rust, der wohlgerne keine gefestigte Stellung im Bereich der Kulturpolitik innehatte und immer mehr Einfluss an den Propagandaminister und Präsidenten der Reichskulturkammer Joseph Goebbels verlor, sprach unterschiedlichen Mitschriften zufolge am 2. August 1937 davon: *„Das Museum hat nicht mehr wie bisher als ‚Archiv‘ zu gelten, in dem eine möglichst lückenlose Darstellung kunstgeschichtlichen Entwicklungsablaufs geboten werden soll. Das Museum soll vielmehr als ‚Pantheon‘ der Erziehung zum harmonischen deutschen Menschen dienen und nur solche Werke vereinen, die vom Geiste einer gehobenen, schönen Natürlichkeit durchwaltet sind.“*⁷⁰

Eine in diesem Sinne vorgehende „Säuberung“ der Museen von unerwünschter Kunst war auch für Rusts Rivalen Joseph Goebbels ein logischer Schritt in der Erreichung seiner Ziele. Um Rust, der eigentlich für die Museen zuständig war, zuvorzukommen, beschaffte Goebbels sich am 29. Juni 1937 einen entsprechenden Erlass Adolf Hitlers. Auf diesen Erlass hin wurden in der ersten Julihälfte etwa 1.100 Werke aus 30 deutschen Museen beschlagnahmt, um ausgewählte Stücke in der großen Wanderausstellung „Entartete Kunst“ öffentlich anzuprangern. Sie wurde am 19. Juli in den Hofgartenarkaden in München eröffnet. Im August wurden auf Grundlage eines weiteren Erlasses rund 20.000 Werke von ca. 1.400 Künstlerinnen und Künstlern eingezogen.⁷¹ Zu einem kleinen Teil wurden sie noch in die Ausstellungen integriert, zu einem weiteren Teil zugunsten des Reiches verkauft, zu einem großen Teil aber zerstört. Ziel war nun

⁷⁰ Walter Passarge, zitiert nach: AUSST.-KAT. MANNHEIM 1987, S. 32.

⁷¹ Daten der Forschungsstelle „Entartete Kunst“ in Berlin, siehe https://www.geschkult.fu-berlin.de/e/khi/-forschung/projekte/entartete_kunst/inventar/index.html (20. Mai 2023).

nicht mehr nur die Bestückung einer Ausstellung, sondern die „*systematische und flächendeckende Liquidierung der Moderne*“.⁷² Unter den beschlagnahmten Werken beider Aktionen befanden sich auch Arbeiten von Werner Heuser.

Heusers Gemälde „Taufe“ (G 1919-9) wurde in die Münchner Ausstellung aufgenommen. Wie ein Schreiben des Düsseldorfer Kustos Fred Kocks an die lokale Stelle des Reichsministeriums für Volksaufklärung und Propaganda vom 7. Juli nahelegt, wurde das Gemälde am Vortag – dem Tag der ersten Beschlagnahme in Düsseldorf – von Adolf Ziegler, dem Präsidenten der Reichskammer der Bildenden Künste, eingezogen.⁷³ Ziegler persönlich war nicht anwesend gewesen, gemeint war seine Kommission. Es war jedoch Kocks selbst, der Fakten schuf. Denn er schrieb am selben Tag an Heinrich Hofmann, der als Teil der Beschlagnahmekommission vor Ort gewesen war: „*Unter Bezugnahme auf unsere mündlichen Abmachungen anlässlich Ihres Aufenthaltes in Düsseldorf sende ich Ihnen anliegend die Liste der heute per Express an die Firma Gebr. Wetsch in München abgesandten Bilder. Ausser den von Ihnen ausgesuchten Bildern ist noch eine Arbeit von Prof. W. Heuser, das uns auch sehr bezeichnend erscheint, beigelegt.*“ Er fuhr fort: „*Zu den in der Liste aufgeführten Angaben möchte ich noch folgende Erläuterungen geben. Die Maler Nauen, Bindel und Heuser sowie der Bildhauer Scharff sind heute noch an der Düsseldorfer Akademie als Professoren im Lehramt. Die Ankäufe sind s. Zt. von dem Kustos der Städt. Kunstsammlungen, Dr. Cohen, einem Volljuden, getätigt worden. Dieser wurde bei der Machtübernahme aus dem Amte entfernt, weil er am laufenden Band hochbezahlte Expertisen ausgestellt haben sollte, obwohl dies nach seinen Dienstvorschriften verboten war. Man konnte ihm aber anscheinend nichts nachweisen, sodass er heute noch seine Pension bezieht.*“⁷⁴ Dieses perfide Schreiben holt zum großen Rundumschlag aus. Kocks unterstützte die „Säuberung“ der Museumssammlung nicht nur durch Gehorsam, er trug durch die Ergänzung von Heusers Bild auch aktiv dazu bei. Durch den Verweis auf seinen als Jude verfolgten Vorgänger im Amt Cohen sprach er zugleich sich selbst von jeder Verantwortung frei. Der an dieser Stelle völlig überflüssige Hinweis auf Expertisen und Pension fügte außerdem eine erhebliche Denunziation bei. Es gilt noch zu erforschen, inwieweit Kocks für Cohens Schicksal eine Rolle spielte. 1941 wurde der ehemals hochgeachtete Kunsthistoriker tatsächlich

⁷² ZUSCHLAG 1995, S. 207.

⁷³ Schreiben von Fred Kocks an Herrn Bartels, Landesstelle des Reichsministeriums für Volksaufklärung und Propaganda in Düsseldorf, vom 7. Juli 1937, StAD 0-1-4-3850, Bl. 265. In der Landesstelle war das Bild offenbar nach der Beschlagnahme gelagert und sollte nach der Anweisung Kocks dann von dort nach München versandt werden. Zur Aktion „Entartete Kunst in Düsseldorf“ siehe DUBOIS 2017 sowie die dort noch nicht ausgewertete Akte StAD 0-1-4-3850, die auch das Protokoll der Beschlagnahme beinhaltet.

⁷⁴ Schreiben von Fred Kocks an Heinrich Hoffmann, Reichskammer der bildenden Künste, vom 7. Juli 1937, StAD 0-1-4-3850, Bl. 255.

wegen seiner Expertisen angeklagt und verhaftet. Aus der Haft wurde Cohen nicht entlassen, 1942 wurde er im Konzentrationslager Dachau ermordet.

Darüber hinaus könnte Kocks Schreiben Einfluss genommen haben auf die auffallend große Präsenz Düsseldorfer Akademieprofessoren in der Münchner Ausstellung „Entartete Kunst“. Heusers Gemälde wurde nämlich gemeinsam mit Werken anderer Professoren deutscher Kunstakademien im Raum mit der Nummer sieben gezeigt.⁷⁵ Wie die anderen Säle war er mit einem Motto versehen worden: „*Solche Meister unterrichteten bis heute deutsche Jugend!*“. Über der Eingangstüre stand: „*Sie hatten vier Jahre Zeit*“, in Rückgriff auf den „Aufruf der Reichsregierung an das deutsche Volk“ Hitlers vom 1. Februar 1933, in dem er sich vier Jahre Zeit auserbeten hatte, um das deutsche Volk endgültig von sich zu überzeugen. In diesem Raum waren von der Düsseldorfer Kunstakademie auch Heinrich Nauen, Edwin Scharff und Paul Bindel vertreten. Darüber hinaus zu sehen waren, neben Bildern der Verstorbenen August Macke, Franz Marc und Paula Modersohn-Becker, von Oskar Kokoschka und dem Norweger Edvard Munch, Werke der Professoren Hans Purmann (Leiter der Villa Romana in Florenz), Fritz Burger-Mühlfeld (Professor an der Kunstgewerbe- und Handwerkerschule in Hannover), Karl Caspar (Professor an der Münchner Akademie der Bildenden Künste) und dessen Frau Maria Caspar-Filser. Der Anteil an Düsseldorfer Professoren betrug vier von sieben, war also auffallend hoch.

Joseph Goebbels notierte am 18. Juli 1937 in sein Tagebuch: „*Verfallsausstellung. Dort wird fleißig gearbeitet. Ich entscheide, daß auch die Abfallprodukte der noch im Amt befindlichen Professoren ausgestellt werden. Ich nehme da auf Rust keine Rücksicht.*“⁷⁶ Es handelte sich also um eine parteiinterne Schmähung des für die Hochschulen verantwortlichen Erziehungsministers. Der Saal, der letzte Raum des Obergeschosses in den Hofgarten-Arkaden, wurde allerdings noch innerhalb der ersten Tage neu gehängt⁷⁷ und ab der zweiten Woche ganz geschlossen.⁷⁸ Möglicherweise trugen dazu der Protest der norwegischen Gesandtschaft gegen die

⁷⁵ Leider haben sich im Kunstpalast, der Nachfolgeinstitution, keine Reproduktionen oder weiterführende Informationen zu diesem Bild erhalten.

⁷⁶ Zitiert nach: ZUSCHLAG 1995, S. 181. Dort zitiert nach: *Die Tagebücher von Joseph Goebbels. Sämtliche Fragmente*, hrsg. von Elke Fröhlich, München 1987, Teil 1, Bd. 3, S. 205.

⁷⁷ Wegen der Umstrukturierung war er bereits in der ersten Woche kaum zugänglich, siehe AUSST.-KAT. LOS ANGELES/CHICAGO/BERLIN 1991, S. 65.

⁷⁸ LÜTTICHAU 1991, S. 65; ZUSCHLAG 1995, S. 192 und 200.

Ausstellung von Werken Edvard Munchs und Proteste des Offizier-Bundes gegen die Präsentation von Bildern August Mackes bei.⁷⁹

Goebbels hatte insofern mit seinem Ansinnen Erfolg, als Rust nachziehen musste. Ende Juli forderte dessen Ministerium in Düsseldorf offenbar Fotografien der von den Professoren Scharff und Bindel für die Ausstellung beschlagnahmten Bilder an.⁸⁰ Der Hallenser Museumsdirektor Hermann Schiebel notierte in seiner Mitschrift einer Tagung vom 2. August in Rusts Ministerium: „*Leute, die in der Ausst. Verfallskunst ausgestellt sind, müssen sich von der Kunstak. als Lehrer zurückziehen.*“⁸¹ Bereits am 11. Juli hatte der Organisator der Münchner Schau Adolf Ziegler, sicherlich mit Bezug auf die Ausstellung der Professoren, erklärt, „*daß im Anschluss an den Tag der Deutschen Kunst [...] sich ohnehin eine Reihe personeller Änderungen ergeben würden.*“⁸² Werner Heuser konnte nach diesen Ereignissen nur noch bis zum 30. September 1937 im Amt bleiben,⁸³ und damit genau bis zu dem bereits 1933 vermerkten Zeitpunkt seiner anstehenden Vollverbeamtung, der nun so passend fiel: Er beende seine Tätigkeit somit noch während den Laufzeiten der Ausstellung „Entartete Kunst“ in München sowie der großen Reichsausstellung „Schaffendes Volk“, die in Düsseldorf stattfand. Zu Hitlers Düsseldorf-Besuch am 2. Oktober⁸⁴ war der Beschluss umgesetzt. Auch Kollegen verstanden die einer Entlassung gleichkommenden Vorgänge in enger Verbindung mit der Münchner Ausstellung. Werner Peiner äußerte sich am 15. September 1937 in einem Schreiben an Franz Radziwill: „*Im übrigen sind an der Düsseldorfer Akademie durch die letzten Kunstskandale der entarteten Kunst noch verschiedene Kollegen gekippt. So Heuser, Bindel, Nauen und Scharff. Es ist sehr traurig, aber wahrscheinlich nicht zu ändern.*“⁸⁵ Er nannte die Düsseldorfer, die in München im siebten Raum gezeigt worden waren. Das Zitat bestätigt, dass sie alle in Reaktion auf die Ausstellungseröffnung zur Disposition gestellt wurden. Die Personalien

⁷⁹ „*Im letzten Raum hing dem Brief Ernst Piepers an Barlach vom 28. Juli 1937 zufolge ein Gemälde Munchs, worüber sich die norwegische Gesandtschaft beschwert hätte.*“, siehe ZUSCHLAG 1995, S. 200. Das Bild oder die Bilder Mackes wurden nach Protesten des Offizier-Bundes aus dem Raum entfernt, Kokoschka und Marc umgehängt, siehe die Rekonstruktion des Ausstellungsraums in AUSST.-KAT. LOS ANGELES/CHICAGO/BERLIN 1991, S. 64f.

⁸⁰ Schreiben der Kunstsammlungen der Stadt Düsseldorf (Hans Wilhelm Hupp oder Fred Kocks) an Regierungsrat Dr. Schwarz vom 24. Juli 1937, StAD 0-1-4-3850, Bl. 161. Es konnte lediglich eine Aufnahme des Gemäldes von Bindel zur Verfügung gestellt werden.

⁸¹ HÜNEKE 1987, S. 13. Die Aussage stammt vermutlich von dem Referenten Rusts, Klaus Graf von Baudissin, dem ehemaligen Direktor des Essener Folkwang Museums. Siehe auch RUPPERT 2007, S. 45.

⁸² Schreiben vom 11. Juli 1937, Bayerisches Hauptstaatsarchiv, MK 40917, zitiert nach: NERDINGER 1985, S. 191.

⁸³ „Nachweisung zur Anweisung der Versorgungsbezüge für Direktor Professor Werner Heuser“ vom 4. April 1949, Nachlass Werner Heuser.

⁸⁴ SCHÄFERS 2001, S. 192.

⁸⁵ Zitiert nach: HEUTER 2002, Anm. 459. Dort zitiert aus: Schreiben Werner Peiner an Franz Radziwill, Franz Radziwill Haus und Archiv Dangast, Ordner Kollegen K–Z 1933–1945.

wurden aber unterschiedlich bewertet. Scharff schied letztlich erst 1938 aus dem Amt. Er sollte zwar bereits 1937 entlassen werden, wurde dann aber durch die zeitweise Fürsprache des Düsseldorfer Akademiedirektors Emil Fahrenkamp erst nach dessen Meinungsänderung 1938 beurlaubt und 1939 entlassen.⁸⁶ Paul Bindel konnte nach dem persönlichen Einsatz von Emil Fahrenkamp gänzlich im Amt bleiben.⁸⁷ Dies zeigt, dass der Akademiedirektor durchaus Einfluss nehmen konnte. In München wurde der christlich ausgerichtete Expressionist Karl Caspar direkt entlassen.⁸⁸ Fritz Burger-Mühlfeld wurde vermutlich für ein halbes Jahr beurlaubt.⁸⁹ Hans Purrmann hielt sich, fern in Italien, im Amt.

Die Geschichte der deutschen Kunstakademien im Nationalsozialismus ist ein Forschungsdesiderat. Zwar liegen Studien beispielsweise zu den Akademien in München,⁹⁰ Berlin⁹¹ und Nürnberg⁹² vor. Für viele Akademien, auch für die Düsseldorfer, steht die umfassende Bearbeitung jedoch aus.⁹³ Eine vergleichende Untersuchung wäre ein Gewinn. Während für die gleichgeschalteten Akademien ab 1933 ähnliche Grundbedingungen galten, bleiben die lokalen und personellen Voraussetzungen für die Darstellungen wesentlich.⁹⁴ In München etwa waren, anders als in Düsseldorf, das Kollegium und auch der Direktor German Bestelmeyer 1933 im Amt geblieben – nicht, weil man weniger streng vorging, sondern weil die Professorenschaft schon vor 1933 sehr konservativ war und den Nationalsozialismus mehrheitlich guthieß.⁹⁵ Mit Ausnahme von Karl Caspar spiegelte sich die Kunstentwicklung der ersten Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts nicht im Kollegium. Hitler hatte auf die Münchner Akademie außerdem ein besonderes Auge. So wurde sie Ende 1933 mit der Berufung des späteren Leiters der Reichskammer der Bildenden Künste und Leiters der Ausstellung „Entartete Kunst“ Adolf Ziegler überrascht, ohne dass das Kollegium, wie üblich, mitbestimmen konnte. Auf ähnliche Weise wurde 1937 mit dem Bildhauer Thorak ein weiterer Protagonist der NS-Kultur berufen. Mit der Düsseldorfer Situation, die mit der umgehenden Entlassung Kaesbachs startete und zahlreiche

⁸⁶ JÖRGENS-LENDRUM 1994, S. 42.

⁸⁷ HEUTER 2002, S. 197, Anm. 439.

⁸⁸ NERDINGER 1985, S. 191.

⁸⁹ HAGENAH 2001, S. 234.

⁹⁰ Siehe u. a. ebd.; ZACHARIAS 1987; RUPPERT 2008 (im Vergleich zur Berliner Akademie).

⁹¹ RUPPERT 2015.

⁹² AUSST.-KAT. NÜRNBERG 2012.

⁹³ BERING 2014 hat sich Überblickend dem Thema gewidmet, lässt jedoch noch viele Fragen offen. Ansätze finden sich außerdem bei HORN 1981; AUSST.-KAT. DÜSSELDORF 1987; LEACH 2007; VAN DYKE 2011; VAN DYKE 2017, sowie in der quellenbasierten Monografie zu Emil Fahrenkamp (HEUTER 2002).

⁹⁴ RUPPERT 2007, S. 38.

⁹⁵ NERDINGER 1985, S. 188, siehe hier auch: *„Mit diesem Kollegium, dessen Kunstverständnis – ausgenommen Karl Caspar – lange vor dem Ersten Weltkrieg stehengeblieben war, und unter Führung eines Präsidenten, der schon 1930 dem NS-Kampfbund für Deutsche Kultur beitrug, ging die Akademie in die dreißiger Jahre hinein.“*

weitere Personalveränderungen zur Folge hatte, ist dies nicht zu vergleichen. Die Düsseldorfer Entwicklung stand jener der Akademie in Berlin deutlich näher, wo rigide Nationalsozialisten auf eine heterogene Professorenschaft im Bereich der freien und angewandten Kunst trafen.⁹⁶ Die geschilderten Umstände der Entlassung von Werner Heuser tragen einen Teil zur Geschichte der Düsseldorfer Kunstakademie zwischen 1933 und 1945 bei. Es wäre jedoch anhand weiterer Personalien zu untersuchen, inwiefern die verschiedenen (kommissarischen) Direktoren Julius Paul Junghans, Peter Grund und Emil Fahrenkamp Handlungsspielräume hatten und nutzten und wie sie mit den politisch übergeordneten Stellen – dem Regierungspräsidium und dem Reichsministerium für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung – interagierten. Scheinbar legte Fahrenkamp ja eine schützende Hand auf Bindel und Scharff.

So deutlich die Ausstellungsbeteiligung Werner Heusers berufliches Schicksal bestimmte: Durch die Präsenz in der Münchner Ausstellung „Entartete Kunst“ musste er keinen großen gesellschaftlichen Druck fürchten. Es ist nur eine einzige Aufnahme des kurzlebigen Saales und keine einzige des Gemäldes von Werner Heuser erhalten. Vor allem aber ist Heuser nicht auf der Künstlerliste der Ausstellung vertreten, die in der Presse kursierte, so etwa in der Deutschen Allgemeinen Zeitung vom 25. Juli 1937.⁹⁷ Diese Liste galt vielen Kulturschaffenden in Ermangelung einer erschöpfenden Definition als Leitfaden dessen, was oder wer als „entartet“ zu bezeichnen ist. Anders als die genannten Künstlerinnen und Künstler hatte Heuser somit im Sommer 1937 zunächst nicht mit öffentlichen Reaktionen zu rechnen. Das Gemälde „Taufe“ wurde jedoch nicht nur in München gezeigt, sondern wurde nach Heusers Entlassung in fünf weitere Stationen der Wanderausstellung „Entartete Kunst“ integriert. In Hamburg wurde außerdem ein zweites Gemälde von Heuser mit dem Titel „Paradies“ aus dem Nassauischen Landesmuseum in Wiesbaden (G 1937-1) gezeigt. 1938 erreichte die Schau, die insgesamt 12 Städte bereiste, auch Düsseldorf: Vom 18. Juni bis 7. August 1938 war sie dort im Kunstpalast zu sehen. Der damals 28-jährige Jurist Hans Lühdorf, der sich zu diesem Zeitpunkt für moderne Kunst zu begeistern begann, besuchte die Schau mehrfach und fertigte für den eigenen Gebrauch eine Exponatliste an.⁹⁸ Werner Heuser verzeichnete er nicht, die Liste ist jedoch auch an anderen Stellen nicht vollständig. Laut Beschlagnahmeverzeichnis der Forschungsstelle „Entartete Kunst“ an der Freien Universität Berlin wurde „Taufe“ auch in Düsseldorf gezeigt.⁹⁹

⁹⁶ In München hatte man eine Zusammenlegung von freier und angewandter Kunst verhindert, siehe RUPPERT 2007, S. 40.

⁹⁷ Reproduziert in: ZUSCHLAG 1995, S. 194f.

⁹⁸ Bibliothek des Kunstpalast, Düsseldorf.

⁹⁹ Beschlagnahmeverzeichnis der Forschungsstelle „Entartete Kunst“ der Freien Universität Berlin, <http://emuseum.campus.fu-berlin.de/eMuseumPlus> (20. Mai 2023).

Leider ist nicht bekannt, ob Werner Heuser die Ausstellung selbst besuchte. Er hätte dort einige alte Bekannte gesehen – Bilder ehemaliger Düsseldorfer Kollegen wie Paul Klee, Oskar Moll und Heinrich Campendonk, Gert H. Wollheim, Jankel Adler und Otto Dix etwa.

In der deutschlandweiten zweiten Beschlagnahmeaktion im August 1937 wurden von Werner Heuser fünf Einzelwerke in Düsseldorf, Wiesbaden und Nürnberg sowie das Blatt „Abend“ aus der Mappe „Die Schaffenden“ in Erfurt und Göttingen, die elf Blätter der Mappe „Köpfe“ in Düsseldorf und das Blatt „Krieg“ aus dem „Kriegsbilderbogen Münchner Künstler“ in Essen, Hannover, Dessau und Magdeburg eingezogen.¹⁰⁰ Alle 1937 beschlagnahmten Werke Heusers, 23 an der Zahl, sind entweder zerstört worden oder nicht mehr nachweisbar. Lediglich von den Druckgrafiken existieren Exemplare, die aber vermutlich nicht dieselben sind. Das Düsseldorfer Gemälde „Fruchtverkäuferin“ war auf der Jubiläumsausstellung der Rheinlande des Jahres 1925 angekauft worden, für die Walter Kaesbach verantwortlich zeichnete. In den Kunstsammlungen der Stadt Nürnberg wurden zwei Gemälde beschlagnahmt, ein „Zeitungleser“ von 1927 und ein „Pierrot“ von 1929, bei denen es sich um Ankäufe unter der Museumsdirektion von Fritz Traugott Schulz handelt. Er hatte Heuser in den Jahren 1921, 1928 und 1930 ausgestellt. Schulz verlor Anfang April 1933 sein Amt. Bereits ab dem 17. April wurde in der Nürnberger Galerie eine Femeausstellung gezeigt, in der auch Heuser vertreten war.¹⁰¹ Das Gemälde „Paradies“ aus dem Nassauischen Landesmuseum wurde in Wiesbaden am 26. August 1937 beschlagnahmt.¹⁰² In der sogenannten Harry-Fischer-Liste, der einzigen erhaltenen Gesamtabschrift des Beschlagnahmeinventars, die im Victoria & Albert Museum in London aufbewahrt wird, ist es als Ölgemälde aufgeführt. Leider ist auch von diesem Bild keine Reproduktion überliefert, sodass die motivische Nähe zur Lithografie gleichen Namens von 1919 nicht überprüft werden kann. In Wiesbaden haben sich leider grundsätzlich keine weiterführenden Unterlagen erhalten.¹⁰³ Die Museumsankäufe tätigte von 1918/19 bis 1929 der Vorsitzende des Kunstvereins, Oskar Gessert, da die Gemäldegalerie keinen eigenen Leiter

¹⁰⁰ Beschlagnahmeinventar der Forschungsstelle „Entartete Kunst“ der Freien Universität Berlin, <http://emuseum.campus.fu-berlin.de/eMuseumPlus> (20. Mai 2023). Über ein in der Datenbank aufgeführtes Aquarell „Wanderzirkus“ aus Berliner Stadtbesitz ist leider nichts bekannt und laut freundlicher Auskunft von Andreas Bernhard vom 14. Oktober 2021 auch nicht ohne Weiteres in Erfahrung zu bringen. Das Bild ist in den zeitgenössischen Listen lediglich mit dem Nachnamen „Heuser“ verzeichnet. Das Motiv „Wanderzirkus“ wäre für Werner Heuser in den 1920er-Jahren eher untypisch. Es ist davon auszugehen, dass es sich um ein Gemälde des in Berlin ansässigen Malers Heinrich Heuser handelt, zu dem sowohl das Motiv als auch der Ort des Ankaufs besser passen.

¹⁰¹ ZUSCHLAG 1995, S. 87. Für Detailinformationen zu den Nürnberger Bildern danke ich Andreas Curtius, Kunstsammlungen der Stadt Nürnberg.

¹⁰² Beschlagnahmeinventar der Forschungsstelle „Entartete Kunst“ der Freien Universität Berlin, <http://emuseum.campus.fu-berlin.de/eMuseumPlus> (20. Mai 2023).

¹⁰³ Auskunft der Provenienzforscherin des Museum Wiesbaden, Miriam Olivia Merz, vom 21. Januar 2016.

hatte.¹⁰⁴ Möglicherweise wurde „Paradies“ 1919 in der von Werner Heuser beschickten Kunstvereinsausstellung angekauft (siehe Ausstellungsverzeichnis).

Die zweite Beschlagnahmeaktion war vor der Öffentlichkeit geheim gehalten worden. Lediglich die Werke in der Ausstellung „Entartete Kunst“, die vorwiegend aus der ersten Beschlagnahmewelle stammten, wurden bekannt und diskutiert. Die zweite Aktion hingegen hatte zumeist keine biografischen Konsequenzen, die Künstlerinnen und Künstler wussten nicht unbedingt von den Geschehnissen. So schrieb der Düsseldorfer Museumsdirektor Hans Wilhelm Hupp nach der erfolgten Beschlagnahme: *„Die Künstlerliste ist recht interessant. Sie umfasst eine Reihe vollkommen harmloser Düsseldorfer Leute, die wahrscheinlich sehr bestürzt sein würden, wenn sie hörten, dass sie entartete Dinge geschaffen hätten. Die Kommission hat mich ausdrücklich gebeten, die Dinge vertraulich zu behandeln. Es soll also möglichst kein Künstler unterrichtet werden.“*¹⁰⁵

Aus den geschilderten Ereignissen des Jahres 1937 erklärt sich, dass die Beschlagnahmeaktion „Entarteter Kunst“ als solche keinen direkten Einfluss auf Werner Heusers berufliche Position nahm, wohl aber die Ausstellung eines Bildes in München. Nach der mit der Entlassung öffentlichkeitswirksam gewordenen Ablehnung seiner Arbeit erhielt Heuser staatliche Zuwendungen: Zunächst wurde vom Reichsministerium für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung eine Abfindungsrente bezahlt, die mit 300 Reichsmark der Hälfte seines bisherigen Einkommens entsprach.¹⁰⁶ Dann erhielt er eine monatliche Unterstützung von 200 Reichsmark, also ein Drittel seines Gehalts.¹⁰⁷ Das jährliche Durchschnittseinkommen der Deutschen betrug 1941 2.297 Reichsmark, Werner Heusers gesicherte Einkünfte lagen damit etwas darüber.¹⁰⁸ Diese Zuwendungen entsprachen eher einer Rente als einer Arbeitslosenunterstützung, wobei eine deutliche Änderung des Lebensstils notwendig wurde. Zum Vergleich kann die Aussage des Künstlers Carl Lauterbach dienen, er habe von der Künstlerfürsorge monatlich 57 RM erhalten.¹⁰⁹ Ob Heusers Mitgliedschaft in der Reichskulturkammer zeitweise aufgekündigt wurde, ist unklar. Die Mitgliedschaft war für alle Künstlerinnen und Künstler verpflichtend, die

¹⁰⁴ MONGI-VOLLMER 2011, S. 336.

¹⁰⁵ AUSST.-KAT. DUISBURG/HANNOVER/WILHELMSHAVEN 1983, S. 16.

¹⁰⁶ Zum Gehalt vor 1933 siehe das Schreiben der Kunstakademie Düsseldorf an die Regierungshauptkasse vom 3. Oktober 1932, KADü, Personalakte Wilhelm Schmurr. Ab 1945 erhielt Werner Heuser an der Kunstakademie wieder ein Gehalt von 600 Reichsmark.

¹⁰⁷ Schreiben des Regierungspräsidenten an den Oberpräsidenten der Nordrheinprovinz vom 30. Januar 1946, LAV NRW, NW 0060, Nr. 166 II, Bl. 64.

¹⁰⁸ Siehe Sozialgesetzbuch, Anlage I: <http://www.sozialgesetzbuch-sgb.de/sgbvi/anlage-1.html> (20. Mai 2023).

¹⁰⁹ SAGER 1987, S. 30. Zu dieser Zahlung kamen jedoch potenziell Ankäufe durch die Stadt und weitere Vergünstigungen, sodass ein bescheidener Lebensstil möglich war. Ich danke Lukas Bächer, der sich im Rahmen seiner Dissertation an der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn mit Carl Lauterbach beschäftigt, für diesen Hinweis vom 4. Oktober 2021.

ausstellen oder verkaufen wollten. Als Professor der Akademie muss Werner Heuser Mitglied gewesen sein, möglicherweise wurde seine Akte automatisch aus der Kammer der Weimarer Republik übernommen.¹¹⁰ Von der Mitgliedschaft war auch die Zuweisung von Materialkarten abhängig.¹¹¹ Spätestens 1940 muss Heuser wieder Mitglied gewesen sein, wie seine zwar reduzierte, aber weitergeführte Ausstellungstätigkeit bezeugt.

4.2 Grauzonen zwischen Ablehnung und Anpassung

4.2.1 Die Rehabilitierung Werner Heusers ab 1940

Es existieren nur wenige Quellen zu Werner Heusers Biografie in der Zeit zwischen seiner Entlassung und dem Jahr 1940. In seinen gereimten Lebenserinnerungen schrieb er, dass er im Sommer häufig bei guten Freunden im südfranzösischen Sanary-sur-Mer gewesen sei, belegt ist dies für 1933, 1936, 1938 und 1939.¹¹² Er bewegte sich dort in Exilantenkreisen: In Sanary hatten zahlreiche namhafte Kulturschaffende von Thomas Mann über Lion Feuchtwanger bis zu Stefan Zweig Zuflucht gefunden. Vor 1933 waren es insbesondere die deutschen Kulturschaffenden aus Montparnasse, die „Dômiers“, die dort Ruhe, Inspiration und nicht zuletzt ein angenehmes Klima suchten. Angeblich war es der Gründungsvater des Dôme-Kreises Rudolf Levy, der Sanary für die Deutschen entdeckte.¹¹³ In einem Gedicht der 1950er-Jahre erwähnte Heuser, er sei ein guter Freund des Schriftstellers René Schickele gewesen und habe mit ihm Zeit in Südfrankreich verbracht.¹¹⁴ Bereits 1932 war Schickele, der dem Bund rheinischer Dichter angehörte, nach Sanary gezogen. Er starb 1940. 1936 begann Werner Heuser Wandmalereien im Haus Bellevue seines Freundes Wilhelm (Willi) Ulmer, einem Opernsänger, der ebenfalls bereits vor 1933 nach Sanary gezogen war und mit Irmgard „Irm“ Schaurte verheiratet war, Tochter einer Neusser Industriellenfamilie.¹¹⁵ Sie waren Heusers Gastgeber in Sanary. 1933 traf Werner Heuser dort unter anderem auf Thomas Mann.¹¹⁶ Die Familien hatten sich 1927 in Kampen auf Sylt kennengelernt, wo sich Thomas Mann in den damals siebzehnjährigen Sohn

¹¹⁰ In den personenbezogenen Unterlagen des Berlin Document Center im Berliner Bundesarchiv haben sich leider keine Unterlagen zu Werner Heuser erhalten (Auskunft des Bundesarchivs vom 3. August 2021).

¹¹¹ KUBOWITSCH 2015, S. 76; VOGT 1972, S. 346.

¹¹² Zu Heusers Aufenthalt in Sanary kurz vor Kriegsbeginn siehe auch HEUSER 1963, S. 25.

¹¹³ So Klaus und Erika Mann in MANN/MANN 1931, S. 39, siehe auch: NIERADKA 2010, S. 31f.

¹¹⁴ „[...] *In der Witwe Boska lesend, / die ein guter Freund einst schrieb, / der stets hoffend nie genesend / lang mit mir im Süden blieb* [...]“, Gelegenheitsgedicht an „Liebe Frau Lene“, 26. Dezember 1957, Nachlass Werner Heuser.

¹¹⁵ NIERADKA 2010, S. 65, Anm. 200 und S. 125.

¹¹⁶ MANN 1977, S. 148, Eintrag vom 12. August 1933.

Werner Heusers verliebte.¹¹⁷ Noch im selben Jahr war Klaus Heuser bei den Manns in München zu Besuch. Werner Heuser und Thomas Mann trafen sich spätestens am 28. November 1929 in Düsseldorf wieder, als Mann zu Gast im Künstlerverein Malkasten war.¹¹⁸ Nach dem Krieg führte Heuser, wie so viele, ihn als Bürgen für seine anti-nationalsozialistische Gesinnung an.¹¹⁹ Sie begegneten sich dann spätestens am 28. August 1954 bei der Eröffnung der Ausstellung „Meisterwerke aus São Paulo“ im Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen wieder.¹²⁰ Bereits zwei Tage zuvor hatte Mann eine Lesung im Düsseldorfer Robert-Schumann-Saal gegeben. Dieser Aufenthalt war Ausgangspunkt des 2013 erschienenen Romans „Königsallee“ von Hans Pleschinski.¹²¹ Nach der Lesung wartete ein Empfang im Malkasten, wo Mann auch Werner Heuser traf. Mann notierte in sein Tagebuch etwas von dem „*nicht recht angenehmen Vater*“.¹²² Bereits über ein Treffen in Sanary 1933 findet sich im Tagebuch die Notiz „*Beim Thee Besuch von Prof. Heuser und dessen Gastfreunden Ulmer. Langweilig.*“¹²³ Die Begegnungen dürften also distanziert gewesen sein.

Ein Gedicht, das Heuser 1938 in Sanary-sur-Mer schrieb und den Titel „Delirium in Schüttelreimen“ trägt, vermittelt ein Gefühl von Dunkelheit, Verzweiflung, aber auch stetiger Reflektion des Zeitgeschehens.

*Er redet vom Verzagen viel
und schwärmt von einem vagen Ziel,
wo ihm vergönnt des schönen Huld;
giebt andern mit Verhöhnern Schuld,
die ihn der Neid zu hassen preist
und deren Glück ihm Prassen heisst;
ihr Thun, sagt er, sei spassen meist,*

¹¹⁷ Siehe dazu zum Beispiel: SCHIRNDING 2008, S. 65f. sowie den Tagebucheintrag Thomas Manns vom 24. Januar 1934, MANN 1977, S. 296 oder vom 16. Juli 1950, ebd., S. 220–221: „*Klaus H., der mir am meisten Gewährung entgegenbrachte, gehört die Einleitung zum Amphytrion-Essay*“.

¹¹⁸ Mann ließ sich kurz vor Verleihung des Nobelpreises an ihn vom Künstlerverein Malkasten zu der Lesung einladen (WIESE 1998, S. 57). Der Düsseldorfer Stadtanzeiger Nr. 330 berichtete mit einem Gruppenbild, reproduziert in: KÜNSTLERVEREIN MALKASTEN 1998, S. 56. Klaus Heuser war zu diesem Zeitpunkt nicht in Düsseldorf. Am 21. September 1935 sahen sie sich auf der Durchreise Klaus Heusers am Vierwaldstätter See ein kurzes letztes Mal (MANN 1978, S. 176f.).

¹¹⁹ Schreiben von Werner Heuser an den Herrn Kommandanten der Stadt Freiburg im Breisgau mit der Bitte um Weiterleitung an den Herrn Vorsitzenden der Alliierten Kommission; in französischer und englischer Übersetzung, vor Rückkehr nach Düsseldorf 1945, im Nachlass Werner Heuser: „*Für die von mir und meiner Familie vertretene Gesinnung wird unter anderem gerne unser langjähriger Freund Thomas Mann bürgen können.*“

¹²⁰ AUSST.-KAT. DÜSSELDORF 1979a, S. 86.

¹²¹ PLESCHINSKI 2013.

¹²² MANN 1995, Eintrag vom 29. August 1954, S. 266ff., hier S. 268.

¹²³ MANN 1977, Eintrag vom 10. September 1933, S. 175.

*mit dem man leicht die Massen speist,
die man – gepackt am Rassegeist –
wie Narren durch die Gassen reisst.*¹²⁴

Das verspielte Versmaß des Schüttelreims kontrastiert mit der düsteren Grundstimmung des Texts, der, wie der Hinweis auf den „Rassegeist“ zeigt, durchaus zeitbezogen war. Es ist denkbar, dass Heuser zu der ihm sonst wenig vertrauten Form durch die in Sanary lebenden Exilanten inspiriert wurde. Der Schriftsteller Egon Erwin Kisch, der sich dort aufhielt, galt als Meister des Schüttelreims.

1938 zeichnete Werner Heuser etliche düstere Bilder: „Hexen“, eine mehrfigurige Darstellung von Gewalt und Tod (Abb. 146), „Irrenhaus“, das Wahnsinn und Orientierungslosigkeit thematisiert, „Kampf“, in dem Menschen und Hunde aufeinander losgehen (Abb. 147), sowie einen Totentanz-Zyklus, von dem noch die Rede sein wird (Abb. 148 bis Abb. 156). Die genannten Einzelblätter jenseits des zeitgeschichtlichen Kontexts zu betrachten, fällt schwer: Nur Monate nach seiner Entlassung aus dem Amt malte Werner Heuser Szenen, in denen der Kampf Aller gegen Alle und der Verlust der Vernunft dargestellt werden. Diese Blätter zählen zu den komplexesten erhaltenen Figurenbildern Heusers. In „Kampf“ komponierte er 16 Personen, ein Pferd und zwei Hunde in einem großen Oval auf die Bildfläche und verteilte ungefähr um eine vertikale Mittelachse unterschiedliche Bewegungsmotive, die einander ergänzen und ausgleichen. Das Bild steht in der Tradition historischer Schlachtenbilder. Heuser evozierte Chaos und viel Gewalt, indem er konsequent jede Figur in einen erbitterten Kampf verstrickt zeichnete. Es geht um das nackte Überleben. Prägte diese kritische, negative Stimmung seine Bilder der Jahre 1938 und 1939, ist für das Folgejahr von einem Bruch zu sprechen.

Ab 1940 konnte Werner Heuser in der Öffentlichkeit wieder Fuß fassen. Bis 1943 nahm er immerhin an mindestens acht Ausstellungen teil.¹²⁵ Ausgangspunkt für diesen Wandel war vermutlich, dass die für drei Jahre bewilligten Zahlungen ab 1940 reduziert wurden. Heuser bemühte sich aktiv, über Parteigrößen oder anerkannte Kulturschaffende in seinem Bekanntenkreis Arbeitsmöglichkeiten zu erschließen. In der zweiten Jahreshälfte 1939 reiste er über

¹²⁴ Auszug aus: Werner Heuser, „Delirium in Schüttelreimen“, Sanary-sur-Mer, Juli-August 1938, Typoskript im Nachlass Werner Heuser.

¹²⁵ Siehe Ausstellungsliste in Band 2 der vorliegenden Arbeit. Im Juli 1943 wurde das Wohnhaus in der Goltsteinstraße zerstört und die Familie Heuser zog bis Kriegsende mit Tochter Ursulas Familie auf Schloss Bollschweil bei Freiburg.

Berlin auf die Ostseeinsel Hiddensee.¹²⁶ Am 28. Juli schrieb er seiner Frau von dort nach einer Rekapitulation der derzeitigen finanziellen Schulden: „*Hoffentlich hat meine Berliner Reise – toi-toi-toi – einen Erfolg und ich werde die Zukunftsangst los.*“ Er fuhr fort: „*Ich denke mir, dass Jürgen F. telefonischer oder persönlicher Kontakt mit Gustav Gr. die schon sowieso vorhandene Bereitwilligkeit noch etwas unterstützt und dass dann irgendein Resultat sich ergeben wird, und ich hoffe auch, dass das demnächstige Zusammensein mit Z. zum mindesten irgendeinen Weg auch öffnen wird zu Leuten in Berlin. Schrecklich alles das, aber da von selber keiner an mich denkt, muss ich schon Mittel suchen, um mich bemerkbar zu machen.*“¹²⁷ Gemeint sind der später von Hitler als „gottbegnadeter“ Künstler vom Kriegsdienst befreite Regisseur und Schauspieler Jürgen Fehling,¹²⁸ der Hermann Göring nahestehende, ebenfalls „gottbegnadete“ Schauspieler Gustaf Gründgens¹²⁹ sowie Adolf Ziegler, Präsident der Reichskulturkammer für Bildende Künste seit 1936. Auf Hiddensee lebte Werner Heuser viele Sommer im Haus Thalheim in Kloster; sein kleines Holzhäuschen lag in der hintersten Ecke des Grundstücks. Er hatte auf der Insel Kontakt zu zahlreichen Kulturschaffenden, die vorwiegend aus Berlin kamen. Er war dort beispielsweise auch mit dem Filmschauspieler Otto Gebühr, ebenfalls einem „Gottbegnadeten“, befreundet.¹³⁰

Über die konkrete Hilfe von Fehling und Gründgens ist nichts weiter bekannt. Dass das Treffen mit Ziegler stattfand, zeigt ein an „*Präsident Ziegler*“ gerichtetes Gelegenheitsgedicht zum Neujahr 1940, in dem von dem Wunsch die Rede ist, „*dass für alle das geschieht, / was wir erhofft in Hiddensee.*“¹³¹ Es bleibt leider unklar, was er in Bezug auf sich selbst meinte. Möglich ist, dass 1937 ein Ausschluss aus der Reichskulturkammer erfolgt war, der zurückgenommen werden sollte, dass es um die Empfehlung zur Beteiligung an Ausstellungen ging, oder konkret um eine Beteiligung an der „Großen Deutschen Kunstausstellung“ in München.¹³²

¹²⁶ Vermutlich entdeckte Heuser Hiddensee schon in den 1920er-Jahren. Nachweislich verbrachte er dort die Sommer von 1936 bis 1944, mit Ausnahme des Jahres 1938, 1943 reiste er zu Pfingsten. Siehe diverse Korrespondenz im Nachlass.

¹²⁷ Schreiben von Werner Heuser an Mira Heuser vom 28. Juli 1939, Nachlass Werner Heuser.

¹²⁸ Zur Gottbegnadeten-Liste siehe AUSST.-KAT. BERLIN 2021. Auch in den Folgejahren waren Werner Heuser und Jürgen Fehling in engem Kontakt. Sie kannten sich möglicherweise bereits aus dem Umkreis des Düsseldorfer Schauspielhauses, wo Fehling für die Spielzeiten 1913/14 bis 1916/17 per Dienstvertrag beschäftigt war, TM-DLA, Findbuch Personal, Nr. 4080.

¹²⁹ Gustaf Gründgens kannte Heuser möglicherweise noch aus seiner Zeit als Schauspielschüler in Düsseldorf (1. April 1919 bis 1. Juli 1920), Schülerliste der Hochschule für Bühnenkunst ab 1915, TMD-DLA.

¹³⁰ Werner Heuser, Gedicht „Nun wurde doch nichts aus dem Schach [...]“ an Otto Gebühr, Oktober 1939, Nachlass Werner Heuser. Im Nachlass hat sich das auffallend naturalistisch gezeichnete Porträt von dessen zweiter Frau Doris erhalten. In der Familie Gebühr sind laut Auskunft von Michael Gebühr vom 23. Februar 2016 keine Hinweise auf Werner Heuser zu finden.

¹³¹ Schreiben von Werner Heuser an Adolf Ziegler, Neujahr 1940, Nachlass Werner Heuser.

¹³² Ziegler hatte die Organisation der Ausstellung bereits an Heinrich Hoffmann abtreten müssen, was aber Heuser nicht bekannt gewesen sein muss.

Im Frühjahr 1940 war Heuser tatsächlich mit einem Stilleben und einer „Frau im Kornfeld“ in der Frühjahrs-Ausstellung in der Düsseldorfer Kunsthalle vertreten, die unter der Schirmherrschaft von Joseph Goebbels stand, der als Präsident der Reichskulturkammer der direkte Vorgesetzte von Ziegler war. Auch ein Eintreten für diese Beteiligung ist denkbar. Adolf Ziegler kannte Hitler seit 1925 und war 1933, wie bereits geschildert, durch einen Führererlass Professor der Münchner Kunstakademie geworden. Bald schon stieg er in der Reichskulturkammer auf, deren Präsident er im Dezember 1936 wurde. 1937 wurde er auf Veranlassung von Joseph Goebbels mit der Organisation der „Säuberung“ der Museen und der Präsentation der Werke in der Ausstellung „Entartete Kunst“ beauftragt. Er hatte damit Anteil an Werner Heusers Entlassung von der Kunstakademie. Dass Heuser ausgerechnet ihn persönlich um Hilfe bat, und offensichtlich mit Erfolg, wirft ein weiteres Licht auf die Nebenwege der nationalsozialistischen Kulturpolitik. Zieglers Karriere endete 1943, als er wegen des Verdachts auf Verrat in Gestapo-Haft genommen wurde und seine Ämter verlor.¹³³

Auf das Jahr 1940, das für Werner Heuser eine deutliche Verbesserung seiner Arbeitsverhältnisse und zusätzliche Einkünfte brachte, ist das Sonett „Nazizeit“ datiert, das mit den Worten endet: *„Wenn man gleich Schafen Menschen treibt zur Hürde, / stellt man ihr Sein und ihren Sinn in Frage, / nimmt ihnen Glauben, Ehre, Recht und Würde.“* Vermutlich empfand Werner Heuser das Andienen bei Ziegler selbst als unwürdig, wie auch sein *„Schrecklich alles das“* in obigem Zitat nahelegt.

4.2.2 „West-duitse Kunst“ 1940 und der Totentanz-Zyklus

Zu seinem 60. Geburtstag erfuhr Heusers Schaffen 1940 eine kurze öffentliche Würdigung in einer Tageszeitung, was innerhalb der gleichgeschalteten Presse einer grundsätzlichen Anerkennung gleichkommt. In dem Beitrag der Düsseldorfer Nachrichten vom 10. November 1940 nannte man ihn einen *„Maler von Rang“*.¹³⁴ Dieser Notiz vorangegangen war Heusers Beteiligung an der Schau „West-duitse Kunst“, die vom 20. April bis 19. Mai 1940 im Stedelijk Museum in Amsterdam stattfinden sollte, durch den Einmarsch der Deutschen aber bereits am 10. Mai geschlossen wurde. Sie wurde veranstaltet vom Kölnischen Kunstverein und der Deutsch-Niederländischen Gesellschaft.¹³⁵ Die Ausstellung war aus der „Jahresschau 1939“ des Kunstvereins hervorgegangen und war keine staatliche Propagandaschau. Zwischen den

¹³³ RUPPERT 2007, S. 48ff.

¹³⁴ „er“, „Prof. Heuser 60 Jahre“, in: Düsseldorfer Nachrichten, 10. November 1940.

¹³⁵ Zur Ausstellung: JANSEN/ROGIER 1983; MANHEIM 1994; ARIAN 2010.

beiden Stationen wurde die Schau im Landesmuseum der Provinz Westfalen in Münster gezeigt und dann noch einmal verändert.¹³⁶ Sie barg durchaus einige Überraschungen, was von höheren Stellen abgelehnte Künstler anging. So war in Köln Heinrich Nauen vertreten, der zwischenzeitlich seine Düsseldorfer Professur verloren hatte, und in Amsterdam Christian Rohlf.¹³⁷ Dieser 1938 verstorbene Altvordere der westdeutschen Moderne war in der Ausstellung „Entartete Kunst“ mit zahlreichen Werken diffamiert worden. Er wurde noch einen Tag vor seinem Tod aus der Preußischen Akademie der Künste ausgeschlossen und galt deutlich als unerwünscht. Die Werkauswahl der Amsterdamer Ausstellung wurde von Hans Peters, dem Leiter des Kölnischen Kunstvereins, getroffen, unter Berücksichtigung der Meinung der Amsterdamer Kollegen.¹³⁸ Auf Museumsdirektor David Röells Stellvertreter Willem Sandberg geht die Ergänzung um vier abstrakte Blumenquarelle von Rohlf zurück.¹³⁹ Dass es keinen Einspruch gab, überrascht: Der Veranstalter, die Deutsch-Niederländische Gesellschaft, war immerhin eine 1937 von Außenminister Joachim von Ribbentrop gegründete Organisation. Darüber hinaus mussten Auslandsausstellungen seit 1934 vom Präsidenten der Reichskulturkammer Joseph Goebbels selbst genehmigt werden.¹⁴⁰ Hinzu kommt, dass der Ausstellungszeitpunkt nach der Eröffnung der Ausstellung „Entartete Kunst“ in München ein Veto der Parteigenossen erleichtert hätte – Rohlf war dort mit zahlreichen Bildern vertreten gewesen. Es dürfte sich jedoch um eine Frage der Diplomatie gehandelt haben. Dass die Ausstellung für die Deutschen eine hohe kulturpolitische Bedeutung hatte, zeigt die Anwesenheit von Prominenz bei der Eröffnung.¹⁴¹ Für einen Erfolg beim niederländischen Publikum war es wichtig, keine zu deutliche Nähe zu politischen Fragen zu demonstrieren. Entsprechend bemerkten die Kritiker sichtlich überrascht das Fehlen des Heroischen, Martialischen und Pathetischen und das Vorherrschen französischer Einflüsse.¹⁴²

War Werner Heuser in der Kölner Ausstellung noch nicht vertreten,¹⁴³ so wurde er unter ungeklärten Umständen in der kleineren Amsterdamer Schau mit einem bemerkenswerten Werk gezeigt, dem 1938 entstandenen Zeichnungs-Zyklus „Totentanz“ (Abb. 148 bis Abb. 156).¹⁴⁴

¹³⁶ Schreiben des Landesmuseums Münster an David Röell vom 2. April 1940, StAA, 1.852.16/1.2, 3140/26, Digitalisat: <https://archieff.amsterdam/inventarissen/scans/30041/3.3.2.2.9.5/start/20/limit/10/highlight/6> (20. Mai 2023).

¹³⁷ MANHEIM 1994, S. 191.

¹³⁸ ARIAN 2010, S. 338.

¹³⁹ Ebd., S. 340.

¹⁴⁰ HAUG 1998, S. 108.

¹⁴¹ Ebd., S. 109.

¹⁴² L., „West-duitse kunstenaars exposeeren te Amsterdam“, in: Algemeen Handelsblad, Abendausgabe, 25. April 1940, S. 11.

¹⁴³ AUSST.-KAT. KÖLN 1939.

¹⁴⁴ Vgl. MANHEIM 1994, S. 191.

Bereits 1934 hatte Werner Heuser einen Totentanz gezeichnet, ein stark querformatiges Blatt, in dem sich Jung und Alt dem tanzenden, schwarz verhüllten Tod zuwenden (Abb. 157).¹⁴⁵ Das Format erinnert an mittelalterliche Totentänze wie den Baseler Totentanz des 15. Jahrhunderts, der friesartig entlang einer Friedhofsmauer in Freskotechnik gemalt wurde. Es wurden dort, nach Hierarchie geordnet, verschiedene Stände gezeigt, die der Tod zum Tanz auffordert. Spätestens mit den „Icones Mortis“ von Hans Holbein d. J. (um 1524/25) wurden in Totentänzen Vertreter verschiedener Stände getrennt voneinander und mit narrativem Beiwerk mit dem Tod konfrontiert. Zu Beginn des 20. Jahrhunderts war die Darstellung von Totentänzen nicht nur in der Bildenden Kunst, sondern auch in Theater, Literatur, Musik und Tanz verbreitet; die Schrecken des Ersten Weltkriegs hatten ein neues Interesse an diesen Darstellungen geweckt.¹⁴⁶ Heusers „Totentanz“ vorangegangen war im Bereich der Bildenden Kunst Richard Schwarzkopfs Holzschnittfolge „Deutsche Passion“ von 1936, die auch den Titel „Totentanz“ trug und den Kampf der SS darstellen sollte.¹⁴⁷ Mit dem fanatisch nationalsozialistischen Gehalt dieser Beispiele ist Heusers Version allerdings nicht zu vergleichen.

Bei Werner Heusers „Totentanz“ von 1938 handelt es sich um neun großformatige, dezent farbige Zeichnungen, die Paul Clemen 1941 in der Zeitschrift „Kunst für alle“ mit den hier verwendeten Titeln besprach.¹⁴⁸ Die Folge beginnt mit dem aus dem Nebel tretenden Tod, der das Attribut der Gerechtigkeit, die Waage, trägt. Sie ist leer und daher im Gleichgewicht. Noch wiegt der Tod keine Seelen.

Im nächsten Bild, einem Maskenfest,¹⁴⁹ kehrt das Waagenmotiv wieder, nun hält die Personifikation der Justitia, die Unparteiische mit verbundenen Augen, die sich unter die Menge gemischt hat, die Waage. Sie hält in der anderen Hand nicht wie üblich ein Richterschwert, sondern hat einen Dolch zur Selbsttötung angesetzt. Damit gleicht sie der mythologischen Figur der Lukrezia, die als besonders tugendhaft galt und sich nach einer Vergewaltigung mit einem

¹⁴⁵ Es gehört möglicherweise in eine Folge von fünf Blättern, die alle nicht erhalten sind, aber in den Schwarzweißreproduktionen ähnliche Formate aufweisen. Ein weiteres Bild zeigt eine Wirtshausszene mit zechenden Männern und einer leicht bekleideten Frau, ein typisches Motiv der moralisierenden niederländischen Genremalerei. Dazu könnte ein Bild mit dem Titel „Streit“ gehören, in dem eine Männergruppe mit bloßen Händen gegeneinander kämpft. In einem weiteren Blatt ist eine Verspottung Christi gezeigt, dann eine Totenklage. Die Bilder könnten als Vanitas-Motive aufeinander bezogen sein.

¹⁴⁶ Im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts arbeiteten zahlreiche Künstler an Totentanz-Zyklen, etwa Adolf Uzarski (1916/17), Otto Dix (1917), Alfred Kubin (1918) und Walter Draesner (1922). Zum Thema siehe SCHUSTER 2000.

¹⁴⁷ Zu Totentanzdarstellungen im Nationalsozialismus siehe GUTHMANN 2002.

¹⁴⁸ CLEMEN 1941.

¹⁴⁹ Zur Verbindung von Maskenball und Totentanz siehe KNÖLL 2009. Sie datiert den Beginn dieser Bildtradition mit Thomas Rowlandsons kolorierter Aquatinta „The Masquerade“, publiziert zwischen 1814 und 1816, wobei der Narr bereits ab Mitte des 15. Jahrhunderts in Totentänzen auftauche, siehe S. 53.

Dolch das Leben nahm (vgl. Abb. 158). In Heusers Bild werden Justitia und Lukrezia miteinander verbunden: Die Gerechtigkeit sieht keine andere Chance mehr ihre Würde zu wahren als den Suizid, und zugleich wird sie in der Menschenmenge dargestellt als Teil jener, die dem Tod nicht entkommen können, also vergänglich sind. Hinzu kommt die sinnfällige Gegenüberstellung von Maskenmotiv und Augenbinde.¹⁵⁰ Der unter Justitia stehende Maskierte spiegelt zudem größtenteils ihre Bewegung. Indem ein Vergleich der beiden Figuren nahegelegt wird, wird abermals die Vergänglichkeit der Gerechtigkeit suggeriert: Narren können ihre Masken an- und ablegen, es handelt sich um zeitweise Rollen. Genauso ist Gerechtigkeit keine sichere Größe. In diesem Bild will man unweigerlich einen politischen Kommentar zum Nationalsozialismus erkennen.

Im Trinkgelage, das im nächsten Blatt folgt, schenkt der Tod selbst die Bowle aus. Wie beim Maskenball werden Ausschweifungen und Tod in Bezug zueinander gesetzt. Moralisierende Blätter wie diese sind typisch für Totentanzfolgen und ähnlich in Hans Holbeins berühmter Ausarbeitung, die erstmals 1538 erschien, zu finden, aber auch in späteren Beispielen wie Tobias Weiss' populärem Druckwerk „Ein moderner Totentanz“ von 1895 (Abb. 159). Weiss hatte auch das Motiv des Maskenballs aufgegriffen.

Im darauffolgenden vierten Blatt, dem Clemen den Titel „Predigender Verführer“ gab,¹⁵¹ nimmt der Tod wieder hinterlistig Einfluss auf die Menschen, um sein Ziel zu erreichen. Den Redner umgibt eine Menschenmenge. Der Knochenmann scheint ihm etwas einzuflüstern. Es bleibt unklar, ob der Mensch oder der Tod den predigenden Verführer darstellt. Das Sujet ruft einerseits dazu auf, die eigene Meinung mit Blick auf ihre Motivationen und auf die Vergänglichkeit des Daseins zu überprüfen, andererseits deutet es an, dass alle vorherrschenden Meinungen vergänglich sind. Während Richard Schwarzkopf in seinem Blatt „Der Tod wiegelt die Massen auf“ (Abb. 160) in Rückgriff auf Alfred Rethels Totentanz-Zyklus von 1849 einen kämpferischen Tod zeigte, der als Ausgangspunkt und Begründung von Extremismus hingestellt wird, handelt Heusers Tod subtiler. Es wird keine eindeutige Parteinahme eingefordert wie bei Rethel und Schwarzkopf,¹⁵² sondern ein Misstrauen gegenüber dem nicht weiter bestimmten „Verführer“ nahegelegt. Ähnlich wie bei der Maskenszene liegt eine politische Deutung nahe.

¹⁵⁰ Ebd.

¹⁵¹ CLEMEN 1941, S. 255. Es kann sich auch um eigene Titel Heusers handeln, dies lässt sich im Nachlass jedoch nicht nachweisen.

¹⁵² Schwarzkopf stellte in einer historischen Verkehrung die Bedrohung der (unbewaffneten) SA durch bewaffnete Zivilisten dar. In einem späteren Blatt siegt sie, weiterhin unbewaffnet und die Fahne tragend. Zu Rethels Blättern siehe die Ausführungen der folgenden Seiten.

Das folgende Motiv steht wieder stärker in der Tradition jener Totentänze, die genrehaft verschiedene Gruppen oder Alltagssituationen in Anbetracht des Todes zeigen. Hier sind es sich amüsierende Schlittschuhläufer. Der Tod greift in den Alltag hinein – als fordere er jemanden zum Tanz auf. In Thomas Rowlandsons viel früherer Fassung eines ähnlichen Motivs fegt der Tod durch die bereits am Boden liegende Menschenmenge, bei Heuser jedoch ist der Tod scheinbar Teil der Gruppe (Abb. 161). Er spielt mit der Spannung, welche die latente Rutsch- oder Einbruchgefahr mit sich bringt.

Der bei Werner Heuser folgende „Zug der Todgeweihten“ zieht sodann, ein Opfer bereits auf der Strecke lassend, hinfort. Anders als Käthe Kollwitz, die in ihrem Holzschnitt „Die Freiwilligen“ von 1921/22 den Tod zeigt, der mehrere junge Soldaten förmlich mit sich reißt (Abb. 162), wird bei Werner Heuser die Aussonderung des Einzelnen von der Gruppe dargestellt – im Tod ist man allein.

Dass Heuser bei diesem Zyklus nicht nur an die Zeitumstände, sondern auch an den eigenen Tod dachte, zeigt das folgende Blatt. Man kann darin ein stilisiertes Bildnis von Werner Heuser vor der Staffelei und seiner klavierspielenden Frau Mira erkennen. Es musiziert nicht der Tod, wie in Böcklins weit rezipiertem „Selbstbildnis mit fiedelndem Tod“ von 1872 (Abb. 163),¹⁵³ dies erledigen die Menschen selbst. Der Tod muss nur noch über die Schwelle treten.

Versöhnlich ist die vorletzte Zeichnung, in der dem Toten der Weg in das ewige Licht gewiesen wird, nur um mit dem „König Tod als Knochenmann“, der über die Erdkugel schreitet, im letzten Blatt noch einmal die Allmacht des Todes vor Augen zu stellen.

Heusers Totentanz-Folge vereint mit genrehaften Szenen, Selbstbezügen und politischen Deutungsmöglichkeiten verschiedene Herangehensweisen an das Thema. Die Anspielungen auf Gerechtigkeit und Propaganda in „Maskenfest“ und „Der predigende Verführer“ fallen überraschend zeitkritisch aus. Hätte der Zyklus nicht von Parteiseite abgelehnt werden müssen? Paul Clemen, der vier Jahre nach seiner Unterstützung Heusers im Kampf um den Akademieposten 1941 den bereits zitierten Artikel über die Arbeit veröffentlichte, schrieb, der Zyklus habe in Amsterdam „*Aufsehen erregt*“, ohne darauf näher einzugehen. Niederländische Pressebeiträge zur Ausstellung tragen nicht zur Klärung bei, ob es tatsächlich bemerkenswerte Reaktionen gab.¹⁵⁴

¹⁵³ Die Geschichte des Motivs geht weiter zurück, siehe dazu SCHMIDT 1978.

¹⁵⁴ CLEMEN 1941, S. 255. Auf besondere Aufmerksamkeit deuten zumindest die folgenden Artikel nicht: Kasper Niehaus, „West-Duitse Kunst in Stedelijk Museum“, in: De Telegraaf, Abendausgabe, 25. April 1940, S. 7; L.,

Clemen verfasste den Artikel offensichtlich zur Unterstützung des um seine berufliche Zukunft besorgten Künstlers. Er bediente sich des naheliegendsten Mittels, des Vergleichs mit Alfred Rethels sechsteiliger Holzschnittfolge „Auch ein Totentanz“ aus dem Revolutionsjahr 1849. In einem Atemzug mit diesem Zyklus genannt werden in der Regel zwei Einzelblätter Rethels, „Der Tod als Freund“ von 1851, in dem das Lebensende als Erlösung dargestellt wird, sowie „Der Tod als Würger“ in einem Maskenball von 1847/51, das im Kontext der Pariser Choleraepidemie 1831 steht (Abb. 164). Über Alfred Rethel, den Großvater von Mira Heuser, konnte Clemen Werner Heuser in die Tradition der „deutschen“ Kunst der Romantik stellen. Ergänzend erwähnte er, dass Karl Woermann Werner Heuser in seinem kunsthistorischen Überblickswerk von 1927 als späten Romantiker bezeichnet hatte.¹⁵⁵ Auch damit knüpfte Clemen an die Wertschätzung der Romantik im Nationalsozialismus an sowie an die Integration der sogenannten Neuen deutschen Romantik – des „rechten“ Flügels der Neuen Sachlichkeit. Clemen verwies in seinem Text gleich zu Beginn auf eine Aachener Feier zu Ehren des 100. Jahrestags von Alfred Rethels Erfolg beim Wettbewerb zur Ausmalung des dortigen Rathauses. Damit unterstrich er die nationalsozialistische Anerkennung Rethels. Dass Rethel nach 1933 positiv rezipiert wurde, zeigt auch die Tatsache, dass Klaus Graf von Baudissin – der streng nationalsozialistische spätere Mitarbeiter von Bildungsminister Hermann Rust – seine Antrittsausstellung im Essener Folkwang Museum 1934 „Heroischen Landschaften im Werke Alfred Rethels“ widmete.¹⁵⁶ In den Folgejahren erschienen außerdem zwei Publikationen aus dem Düsseldorfer Wirkungskreis Heusers. Hans Franck schrieb 1937 eine Biografie Rethels.¹⁵⁷ und der Kunsthistoriker Heinrich Jakob Schmidt, seit 1935 an der Kunstakademie Düsseldorf beschäftigt und dort später Heusers Adlatus während dessen Direktoratszeit, gab 1940 ein Skizzenbuch aus dem Nachlass heraus.¹⁵⁸ Den Umschlag zierte ein Rethel-Monogramm von Richard Schwarzkopf, dem regimetreuen Künstler des „Totentanz der SS“. Ob diese Publikationen aus dem Bekanntenkreis der Familie dem Nebenzweck dienten, die Familie Sohn-Rethel/Heuser in ein deutschnationales Licht zu stellen, ist nicht belegt, aber denkbar.

Aus einem anderen Blickwinkel hätte der Vergleich mit Alfred Rethel auch ungünstig für Werner Heuser ausfallen können. Mira Heusers Großvater hatte mit seinen Holzschnitten eine

„West-Duitse kunstenaars exposeeren te Amsterdam“, in: Algemeen Handelsblad, Abendausgabe, 25. April 1940, S. 11; Anonym, „Coloriet en volksaard“, in: Rotterdamsch Nieuwsblad, 1. Mai 1940, S. 2.

¹⁵⁵ CLEMEN 1941, S. 256.

¹⁵⁶ LAUZEMIS 2007, S. 60.

¹⁵⁷ FRANCK 1937. Er verfasste die Widmung „Für Mira – In wessen Hände wohl sollte ich dieses Buch legen, wenn nicht in die Hände der Enkelin Alfred Rethels!“. Zum Publikationsvorhaben siehe den Briefwechsel zwischen Hans Franck und Mira Heuser, LMV, NL 08 Hans Franck.

¹⁵⁸ SCHMIDT 1940.

viel rezipierte politisch motivierte Fassung des Totentanz-Themas geschaffen, sodass in der Gegenüberstellung eine politische Deutung auch für Heusers Werk nahegelegt wurde. Rethel wendete sich, unterstützt durch Verse von Robert Reinick, gegen den Kampf als Mittel der Revolution, gegen eine „Volks-Justiz“, auf welche die Beschriftung des Schwerts in seinem vierten Blatt hinweist (Abb. 165). Gleich seien alle Guten, gleich sei man nicht nur im Tod, so die Verse. In Alfred Rethels Totentanz sorgen, wenn man Reinicks Worten folgt, in Blatt 1 die Personifikationen von List, Lüge, Eitelkeit, Tollheit und Blutgier für die Bewaffnung des Todes, unter anderem mit dem Schwert der Gerechtigkeit (Abb. 166). Bei Rethel wird die Gerechtigkeit entwaffnet, während sie sich bei Heuser selbst ausschaltet.

Natürlich kannte Werner Heuser das Rethel'sche Werk bestens. Die Motive des Maskenballes, des Todes als Verführer wie auch das Waagen-Motiv spielen sichtlich auf Rethel an. In Reinicks begleitenden Versen heißt es gleich zu Beginn:

*Wohl kommt so mancher zu Euch her
Als ob's ein neuer Heiland wär,
Und spricht von Macht und Herrlichkeit,
Die er für alle hat bereit,
Ihr glaubt es ihm, weil's Euch gefällt –
Schaut her, wie es damit bestellt.*

[...]

*„Gebt acht!“ – Er holt die Wage gleich,
Hält sie am Zünglein, statt am Ring.
Sie merken's nicht, sie freut das Ding,
Sie schrein: „Das ist der rechte Mann!
Dem folgen wir, der führ uns an!“¹⁵⁹*

Die Verse, die auch eine Beschreibung Adolf Hitlers sein könnten, handeln vom Tod als Täuscher und Verführer, der die Masse manipuliert. Anhand der Reproduktionen ist nicht erkennbar, ob Knochenmann und Justitia bei Werner Heuser Zünglein oder Ring halten, also die Waage manipulieren. Radikale Anhänger Hitlers hätten aus einem so intendierten Vergleich Konsequenzen gezogen. Doch diese Möglichkeit scheint niemandem aufgefallen zu sein. So sehr die zeitkritische Deutung sowohl in der Bildanalyse als auch in der Gegenüberstellung mit Rethels Blättern naheliegt, war das Bildprogramm offen genug, um als systemkonform

¹⁵⁹ REINICK 1849.

dargestellt zu werden. Vermutlich setzte sich die Öffentlichkeit auch schlicht nicht näher mit der Arbeit auseinander. Es ist sicherlich kein Zufall, dass Paul Clemen seinen Text mit Reproduktionen der unverfänglichen Blätter „Der Tod, den Weg in das ewige Licht weisend“ und „Der Tod des Künstlers“ bebilderte sowie der schlichten Behauptung, dass Heuser anders als Rethel auf Zeitlosigkeit ziele und dass seine Kunst etwas „*Urdeutsches*“ habe.¹⁶⁰ Rethel wird nicht nur als familiärer, sondern auch künstlerischer Vorläufer des „*leidenschaftlich vaterländisch empfindenden*“¹⁶¹ Heusers gesetzt. Seine Verwurzelung in der modernen Kunst wird relativiert: „*Dem schulmäßigen Programm des Expressionismus setzte er seine eigene Ausdruckskunst entgegen, die die elementaren menschlichen Empfindungen von Leid und Grauen, die schwere erdgebundene Arbeit, aber auch Kampf, Heldentum, Entrückung vorführt. Seine Typen, für die der Satz von dem Mensch als Maß aller Dinge galt, haben mit ihren durchfurchten ausgearbeiteten Gesichtern viel von der Mächtigkeit und Härte nordischer Menschen, wie er die schwerblütigen Fischer von der Waterkant, in sich versunken oder im Kampf mit den Elementen, oft dargestellt hat [...]*“¹⁶² Clemen betonte darüber hinaus, dass Heuser ein Einzelgänger sei – woraus im Umkehrschluss gelesen werden konnte, dass er keinem der im Nationalsozialismus abgelehnten Ismen angehörte.

Werner Heuser könnte auch selbst zur Entkräftung einer kritischen Deutbarkeit beigetragen haben. Zu unbekanntem Zeitpunkt verfasste er ein Gedicht mit dem Titel „Begleitend zum Totentanz“, das allerdings auch einer anderen Arbeit zugehören könnte. Dieses Gedicht steht ganz in der Bildtradition des Totentanzes als alle Stände in ihrer Sterblichkeit vereinendes Vanitas-Motiv. Jede Strophe endet mit dem Vers „*Zu jeder Stunde hält der Tod Gericht*“. Der Totentanz ist in diesem Text so zeitlos gefasst, wie es Paul Clemen für Werner Heusers Kunst allgemein behauptete. Wieso Heuser in einer Zeit, in der er sich um seine Rehabilitierung bemühte, ein so mehrdeutiges Werk in eine Ausstellung sandte, ist rätselhaft. Vielleicht wagte er die Präsentation nur, da sie im Ausland stattfand, oder er verließ sich von vorneherein auf die wohlwollende Deutung im Zusammenhang mit dem Erbe Alfred Rethels.

Der erläuterte Kontext der Ausstellung „West-duitse Kunst“, die Analyse von Werner Heusers Totentanz-Zyklus sowie dessen Rezeption durch Paul Clemen deuten an, in welcher Grauzone sich Werner Heusers öffentlich gezeigte Kunst der NS-Zeit bewegte. Die Episode zeigt die Spielräume auf, innerhalb derer sich Kulturschaffende ausdrücken konnten. Sie verdeutlicht in der Unterstützung durch Clemen, welche Möglichkeiten diffamierte Künstlerinnen und

¹⁶⁰ CLEMEN 1941, S. 256.

¹⁶¹ Ebd.

¹⁶² Ebd.

Künstler – sofern sie die entsprechenden Kontakte hatten – zur Neubewertung ihrer Kunst nutzen konnten. Eine totale Überwachung der Kunstproduktion war ausgeschlossen und durch „Hineinargumentieren“, wie durch Clemen geschehen, war vieles möglich. Wie weit das Interpretationsspektrum im Zusammenhang mit Heusers „Totentanz“ ist, zeigt nicht nur die bisherige Herleitung, sondern auch die Tatsache, dass die Zeichnungen 1946 bei der programmatischen ersten Nachkriegs-Ausstellung der Rheinischen Sezession in der Düsseldorfer Kunsthalle gezeigt und dort möglicherweise auch verkauft wurden.¹⁶³ Die Künstlergruppe hob im Vorwort des Ausstellungskatalogs hervor: *„Wir stehen am Anfang einer neuen Epoche und ringen mit dem Ausdruck unserer Zeit“*. Nun wollte man den „Totentanz“ offenbar als Kommentar auf das Erlebte lesen.

4.2.3 Die „Große Deutsche Kunstausstellung“ und weitere Ausstellungen 1940–1945

Die Amsterdamer Schau, in welcher der Totentanz-Zyklus gezeigt wurde, war nicht die erste gewesen, die Werner Heuser wieder in die Kunstöffentlichkeit zurückbrachte. Im Frühjahr 1940 nahm er an der bereits genannten Gruppenausstellung in der Düsseldorfer Kunsthalle teil, die unter der Schirmherrschaft von Joseph Goebbels stand. Veranstalter war die 1934 gegründete „Gesellschaft zur Förderung der Düsseldorfer Bildenden Kunst“ unter Leitung des Kustos des Kunstmuseums Fred Kocks. In einigen seiner Ausstellungen war Heuser auch in den Folgejahren vertreten, was angesichts der in Kapitel 4.1.3 geschilderten Verunglimpfung durch Kocks verwundert. Heuser war in der von Kocks kuratierten „Kunstausstellung für deutsche Soldaten“ 1942 vertreten, einer Ausstellung der NS-Gemeinschaft „Kraft durch Freude“, in „Der Rhein und das Reich“ im Kunstverein Braunschweig 1942 und in „Arte contemporanea di Düsseldorf“ in Florenz 1943. Bei den Ausstellungsbeteiligungen dieser Zeit fällt auf, dass auf einige wenige Werke zurückgegriffen wurde: ein Stillleben in Öl, ein Blatt „Im Winter“ sowie zwei Zeichnungen, „Fischerfrau mit Kind“ und „Frau im Kornfeld“. Dieser kleine Korpus lässt auf eine gewisse Vorsicht im Umgang mit seiner Person schließen.

Die fraglos wichtigste Ausstellung Heusers während der NS-Zeit war die „Große Deutsche Kunstausstellung“ (GDK) des Jahres 1941. Die GDK war die Leistungsschau nationalsozialistischer Kunst. Dabei waren die propagandistischen Motive innerhalb der Ausstellungen erstaunlich gering und machten nur 2,0 bis 3,4 Prozent aus, anders als landläufig angenommen

¹⁶³ Im November 1940 wurden die Exponate von Amsterdam nach Köln zurückgesendet, siehe ARIAN 2010, S. 342. Werner Heusers Totentanz-Zeichnungen dürften ebenfalls dabei gewesen sein.

wird. Der Großteil des Umsatzes wurde mit dem Verkauf vordergründig unpolitischer Werke erzielt.¹⁶⁴ Werner Heusers Einsendung des Jahres 1941 zeigt dennoch deutlich, dass er bemüht war, sich der nationalsozialistischen Kunstvorstellung anzupassen, denn die Aufnahme in die Ausstellung war eines der deutlichsten Zeichen der Akzeptanz im NS-Kunstsystem. Sie konnte weitere Karriereschritte ermöglichen und bot überdies eine gute Verkaufsgelegenheit. Die jährlich im Münchner „Haus der deutschen Kunst“ stattfindende Ausstellung war das erste Mal 1937 zeitgleich und in direktem Gegensatz zur Ausstellung „Entartete Kunst“ zu sehen gewesen. Damals war Heuser unter den „entarteten“ gewesen. Derartige Konstellationen gab es allerdings schon im ersten Jahr der Ausstellungsreihe, so war etwa Rudolf Belling 1937 zeitgleich in beiden Ausstellungen vertreten.

Die GDK des Jahres 1941 war die zweite seit Beginn des Krieges und steht in der Geschichte der Ausstellung für den verstärkten Versuch, die Propagandainhalte zu vermehren und die Kaufpreise zu senken, um damit auf Kritikpunkte an den Ausstellungen zu reagieren, die in Berichten festgestellt wurden: *„Die besondere Aufmerksamkeit, die das Propagandaministerium gerade dieser Ausstellung [von 1941] widmete, erhellt aus den zahlreichen Anweisungen, Themenvorgaben und Sprachregelungen, die es während der mehr als drei Monate dauernden Ausstellung immer wieder erließ.“*¹⁶⁵ Zuständig für die Auswahl war jener Heinrich Hoffmann, dem Fred Kocks 1937 die Beschlagnahme von Werner Heusers Gemälde „Taufe“ empfohlen hatte.

Das von Heuser eingesandte Bild, ein „Schäfer“, ist heute nur noch in einer Schwarzweiß-Reproduktion erhalten (Abb. 167). Es wurde im Ausstellungskatalog aufgeführt und eine Fotografie belegt es im Saal Nummer 7.¹⁶⁶ Eine weitere Aufnahme des Saals zeigt jedoch ein anderes Gemälde an derselben Stelle, das Bild „Bernina“ des Landschaftsmalers Hanns Baurus, das in der Ausstellung auch verkauft wurde. Heusers Bild wurde also vermutlich nach der Hängung – und möglicherweise vor Öffnung der Schau – entfernt. Der „Schäfer“ wurde im Ausstellungskatalog als Ölgemälde aufgeführt. Angesichts des ähnlichen Formats und der großen motivischen Nähe mit einem Bild des Düsseldorfer Stadtmuseums ist es jedoch auch möglich, dass es sich auch bei dem Münchner Bild um eine gerahmte farbige Kreidezeichnung handelte (vgl. Abb. 168). Die Komposition ist als monumental zu bezeichnen. Vor einer Gebirgslandschaft ist zentral, beinahe bildfüllend, der Schäfer zu sehen, der sich auf seinen Stock stützt. Der Stock vollzieht die Mittelachse des Bildes nach und verstärkt die Symmetrie des

¹⁶⁴ FUHRMEISTER 2015, S. 98.

¹⁶⁵ Ebd., S. 116.

¹⁶⁶ Forschungsplattform GDK Research, <http://www.gdk-research.de/de/obj19365108.html> (20. Mai 2023).

Bildaufbaus. Das Gesicht des Hirten ist durch den tiefergezogenen Hut etwas verschattet, aber in Untersicht gegeben und dadurch zu erkennen. Als wäre er selbst Teil des Bergmassivs, schaut er aus einer Felsformation auf die Betrachtenden herab. Der Hund zu seiner Rechten fügt sich harmonisch in die Landschaft ein. Mit einer solchen Komposition schließt Werner Heuser an die von den Nationalsozialistinnen und Nationalsozialisten verehrten und als Vorbild propagierte Romantik an, vor allem an Caspar David Friedrichs „Wanderer über dem Nebelmeer“ (Abb. 169). Die von Friedrich popularisierte Darstellung des Menschen zwischen schroffem Land und metaphysischem Himmel nutzte auch er, mit dem entscheidenden Unterschied, dass der Mensch nicht in der Natur aufgeht, sondern sie dominiert. Der Mensch setzt sich nicht als Rückenfigur mit der Natur auseinander und fordert dadurch auch die Betrachtenden dazu auf, sondern präsentiert sich frontal. Die im Nationalsozialismus vielfach verkündete „Erdverbundenheit“ des deutschen Volkes will man auch Heusers Figur zusprechen. Dass er der bei Heuser üblichen Melancholie nicht ganz entbehrt, kein muskulöser Held ist, könnte zur Ausjuerung beigetragen haben. Es ist kein vordergründig propagandistisches Motiv – und es ist bemerkenswert, dass Heuser zur Ausstellung dieses Bild und nicht etwa seine tatkräftigen Bauarbeiter oder Fischer ausgewählt hat. Das Gemälde fügt sich dennoch in die NS-Ideologie ein, als harmlose Version der Verherrlichung von „Arbeiter[n], Bauern und Soldaten“ – so der Titel eines Triptychons des Düsseldorfer Kollegen Hans Schmitz-Wiedenbrück, das in derselben Ausstellung gezeigt wurde (Abb. 170). Dass der Schäfer in der christlichen Ikonografie für Jesus und damit übertragen für einen Führer der Massen steht, rückt das Motiv umso deutlicher in den politischen Kontext.

In der Fassung des Düsseldorfer Stadtmuseums ist der Schäfer im Profil zu sehen. Diese Anlage des Bildes vermittelt einen anderen Eindruck als die frontale Komposition (Abb. 168). Der Schäferstock ist aus der Mittelachse gerückt, der Blick richtet sich in die Ferne. Die melancholische Stimmung überwiegt und man ist geneigt, eine stärkere Nähe zu Heusers Typenbildern der 1920er-Jahre zu erkennen. Dieser Kontext verdient Beachtung, spiegelt sich darin doch die Frage nach der Kontinuität früherer Ausdrucksformen in der Kunst des Nationalsozialismus. Zu deren „Stil“ schrieb Joachim Petsch: *„Der Vorstellung von der ‚Unabänderlichkeit‘ und ‚Naturgegebenheit‘ des faschistischen Systems entsprach eine Malerei, bei der die Figuren eine Typisierung und Monumentalisierung erfuhren. Weil ganz bestimmte Wirkungsabsichten verfolgt wurden, dominierten Großformate. Durch die Statuarik der Figuren und durch ihre Isolierung sowie die Bevorzugung von Posen sollten Allgemeingültigkeit und Zeitlosigkeit suggeriert werden; die dargestellten Figuren sollten zu Sinnbildern des nationalsozialistischen*

*Systems werden.*¹⁶⁷ Wie in Kapitel 3 deutlich wurde, ist die Typisierung bereits ein Merkmal der Kunst der Weimarer Republik, wobei Allgemeingültigkeit und Zeitlosigkeit nur von manchen Künstlerinnen und Künstlern angestrebt wurden. Werner Heuser zählte dazu. Vergleicht man das in München ausgestellte Werk Heusers mit seinen früheren Typenbildern, wird deutlich, dass die durch Symmetrie, Untersicht, direkten Blick und Landschaft erreichte Erhabenheit sowie die Frontalstellung wesentliche neue Merkmale waren, die ein Eingehen auf die nationalsozialistische Kunstvorstellung darstellen.

In anderer Weise passte Heuser sich in Bildern an, die er im November 1942 in der Düsseldorfer Galerie Alex Vömel zeigte. Es war Werner Heusers erste Einzelausstellung seit elf Jahren. Vömel stellte Zeichnungen Heusers aus, die im Dezember 1941 und Januar 1942 in Oberschwarzenberg bei Oy-Mittelberg im Allgäu entstanden waren. Dabei handelte es sich um naturnah wiedergegebene Winterlandschaften ohne Figurenstaffage. Mit den gefälligen Motiven hatte er kleine Erfolge: Das Kunstmuseum Düsseldorf kaufte zwei Zeichnungen für insgesamt 850 Reichsmark an – das entsprach den ministeriellen Unterstützungszahlungen von über vier Monaten (Abb. 171). In einem Gedicht an Alex Vömel drückte Heuser Ende des Jahres seinen Dank über den „goldene[n] Segen“ aus.¹⁶⁸

Wenn in diesem Kapitel von „Grauzonen“ gesprochen wird, so geschieht es auch zur Vermeidung des problematischen Begriffs der „inneren Emigration“, mit dem in der Nachkriegszeit diejenigen Künstlerinnen und Künstler bezeichnet wurden, die, wie Werner Heuser, weder im NS-Staat erfolgreich noch Emigranten oder Opfer des Regimes waren noch belegbar Widerstand leisteten. Nicht selten wurde von „innerer Emigration“ gesprochen, um Fragen politischer Verstrickung gar nicht erst aufkommen zu lassen: „Die Frage nach dem konkreten Verhalten des Einzelnen und seiner eventuellen Mitschuld war damit weggewischt.“¹⁶⁹ Der Begriff war durch die kritische Reaktion des Schriftstellers Frank Thieß auf Thomas Manns Exil 1945 verbreitet worden und wurde zunächst auf Schriftstellerinnen und Schriftsteller angewandt.¹⁷⁰ Die „inneren Emigranten“ wurden von Thieß begrifflich jenen gleichgestellt, die unter schwierigsten Bedingungen und zumeist unfreiwillig – eben nicht als Emigranten, sondern als Exilanten – ins Ausland gegangen waren und in manchen Fällen den Sturz Hitlerdeutschlands unterstützten. Die Begriffsfindung geht einher mit der von vielen Deutschen geteilten

¹⁶⁷ PETSCH 1994, S. 65.

¹⁶⁸ Werner Heuser, Gedicht „Mein lieber Alex. Besten Dank [...]“ an Alex Vömel, 15. Dezember 1942, Nachlass Werner Heuser.

¹⁶⁹ KRENZLIN 2016, S. 20.

¹⁷⁰ Frank Thieß, „Die innere Emigration“, in: Münchner Zeitung, 18. August 1945.

Auffassung, die Emigration sei der bequemere Weg gewesen, „fast so, als hätten allein die ‚im Reich‘ Zurückgebliebenen das ganze Risiko der NS-Zeit mit dem Leben ‚zwischen Bomben und Gestapo‘ (Ursula von Kardoff) auf sich genommen.“¹⁷¹ Zugleich wurden Emigranten von vielen Deutschen als Verräter eingeschätzt.¹⁷² Der Begriff verklärt außerdem die Tatsache, dass gerade mit Hinblick auf die wirtschaftliche Absicherung der Künstlerinnen und Künstler ein gewisser Grad an Anpassung eigentlich unumgänglich war – beginnend beim obligatorischen „Deutschen Gruß“.¹⁷³ Parallel zur „inneren Emigration“ wurde der nationalsozialistische Terminus des „entarteten Künstlers“ zu einer Auszeichnung, die ähnliches bewirkte: Der oder die Betreffende wurde, so benannt, undifferenziert moralisch entnazifiziert und heroisiert.¹⁷⁴ Eine Welt ganz jenseits des Regimes gab es jedoch nicht.

Erst seit den 1980er-Jahren und mit der in jüngerer Zeit intensivierten Beschäftigung mit Künstlerbiografien in der NS-Zeit kommen Widersprüche und Grauzonen stärker zum Vorschein und die „Facette[n] möglichen Agierens“¹⁷⁵ können genauer eingeschätzt werden. 2020 hat Christoph Zuschlag eine Bilanz der Forschungen zur Kunst im Nationalsozialismus gezogen und mit der Kapitelüberschrift „Sowohl – als auch (oder wahlweise: weder – noch)“ auf die heute auf mehr Differenzierung bedachte Forschung aufmerksam gemacht.¹⁷⁶ Bereits 2006 hat Beate Marks-Hanssen unter dem Titel „Innere Emigration?: ‚Verfemte‘ Künstlerinnen und Künstler in der Zeit des Nationalsozialismus“ eine vergleichende Studie zu Künstlerbiografien im Nationalsozialismus vorgelegt und stellte, auch zu Werner Heusers Biografie passend, fest: „Das erstaunliche Resultat dieser Analyse personenbezogener Akten war, dass einige KünstlerInnen aus der untersuchten Gruppe ‚innerer Emigranten‘ zwar aus Lehrämtern vertrieben und in Femeausstellungen diffamiert wurden, vielen von ihnen wurden dennoch Möglichkeiten geboten, am Kunstleben des Dritten Reiches zu partizipieren, vor allem durch Ausstellungs- und Wettbewerbsbeteiligungen, sowie durch die Ausführung offizieller oder staatlicher Aufträge: neben der Kontrolle wurde in der Kunstammer auch die Protektion und Förderung ‚verfemter‘ KünstlerInnen realisiert.“¹⁷⁷ Sie unterscheidet in ihrem Fazit zwischen Künstlerinnen und Künstlern, die sich grundsätzlich dem Nationalsozialismus verweigerten, solchen,

¹⁷¹ STEINBACH 2009, S. 138f.

¹⁷² Ebd., S. 141.

¹⁷³ Zur Kritik des Begriffs siehe MARKS-HANSEN 2006; BARON 2008.

¹⁷⁴ Olaf Peters führt aus, dass der Begriff „entartet“ gegenüber der „inneren Emigration“ überwog, siehe PETERS 2017, S. 21.

¹⁷⁵ Ebd.

¹⁷⁶ ZUSCHLAG 2020, S. 20ff. Er verwies zu Recht auf die Bedeutung des Tagungsbandes „Überbrückt. Ästhetische Moderne und Nationalsozialismus. Kunsthistoriker und Künstler 1925–1937“ von 1997 in diesem Zusammenhang (BLUME/SCHOLZ 1999).

¹⁷⁷ MARKS-HANSEN 2006, S. 241. Die Autorin hält für die wenigen Fälle, in denen sich die Betreffenden dem Nationalsozialismus gänzlich widersetzen, am Begriff der „inneren Emigration“ fest.

die sich erst nach der Zurückweisung von ihm abwendeten und jenen, die durchgängig von staatlichen Seiten Unterstützung erfuhren.¹⁷⁸ Von anderen Autorinnen und Autoren wird mit gutem Grund auf Kategorisierungen verzichtet: „*In fact, there was no space in Nazi Germany in which art could be practiced outside the political realities of the time; as a result, ‚inner emigration‘ has as many meanings as the artists to whom the term is applied.*“¹⁷⁹ Einzelne Biografien wurden vor diesem Hintergrund in den vergangenen Jahrzehnten neu geschrieben. So wurde Emil Noldes zuvor als „innere Emigration“ aufgefasste Lebenszeit zwischen 1933 und 1945 aufgearbeitet. Seine frühe Förderung im Nationalsozialismus und seine antisemitische Haltung wurden nun öffentlichkeitswirksam.¹⁸⁰

Auch Werner Heusers Biografie der Zeit zwischen 1933 und 1945 zeigt, dass der Begriff der „inneren Emigration“, wenn er überhaupt verwendet wird, höchst differenzierungsbedürftig ist. Zwar zeigen zahlreiche Quellen, dass Heuser den Nationalsozialismus entschieden ablehnte. Er bewegte sich im Kreis von Regime-Gegnern und zeigte in seinen Zeichnungen einen inneren Widerstand gegen die öffentlich gewordenen nationalsozialistischen Kunstvorstellungen. Um weiterarbeiten zu können und sicherlich auch, um eine wirtschaftliche Verbesserung herbeizuführen, ließ er sich in anderen Fällen jedoch auf deren Ästhetik ein, wie seine Fischer- und Arbeiterzeichnungen oder der „Schäfer“ zeigen. Er verkehrte auch mit anerkannten Kulturschaffenden wie den genannten „Gottbegnadeten“. Offen propagandistische Arbeiten oder staatliche Auftragswerke führte er nach heutigem Kenntnisstand nicht aus. Ob er die Möglichkeit dazu überhaupt gehabt hätte, ist zweifelhaft. Künstlerisch oppositionell war er nicht. Für Werner Heuser gab es zwei Phasen der notwendigen Anpassung: In der Zeit bis zu seiner Entlassung, um seinen Akademieposten zu sichern, und danach, um seinen Lebensstandard halten zu können. Das Stigma des „entarteten“ Künstlers hatte für ihn nach 1937 zwar sehr deutliche finanzielle und emotionale Konsequenzen, er musste jedoch nicht um sein Leben fürchten und hatte als Mitglied der Reichskulturkammer anders als andere Künstlerinnen und Künstler die Möglichkeit, berufstätig zu sein und sogar in hochrangigen NS-Ausstellungen gezeigt zu werden. Entgegen der Mär von der Abkapselung von Künstlerinnen und Künstlern in einer „inneren Emigration“ oder der mit dem Wort „entartet“ implizierten absoluten Ablehnung durch die Nationalsozialisten arbeitete Werner Heuser, wie viele andere, im NS-Staat an seiner künstlerischen Anerkennung.

¹⁷⁸ Ebd., S. 245.

¹⁷⁹ ROTH 2018, S. 45.

¹⁸⁰ AUSST.-KAT. FRANKFURT A. M./HUMLEBÆK 2014; AUSST.-KAT. BERLIN 2019.

5. 1945–1964

5.1 Die Kunstakademie Düsseldorf 1945–1949

5.1.1 Der kulturelle Wiederaufbau Düsseldorfs und Werner Heusers Rückkehr

Im Frühjahr 1945 wurde das nationalsozialistische Deutschland durch die Alliierten besiegt und besetzt. Unter der Hakenkreuzflagge waren in den zurückliegenden zwölf Jahren unfassbare Taten begangen worden, unsägliche Vorgänge hingenommen worden – die ethisch-moralische Schuld war unermesslich. Für die Deutschen, gerade in den Städten, bedeutete das ersehnte Kriegende zunächst jedoch ganz unmittelbar Hunger, Trümmerbeseitigung und Neuorganisation des persönlichen, politischen, wirtschaftlichen und kulturellen Lebens. Eine „Stunde Null“ gab es trotz des schlagartigen politischen Wechsels nicht, sehr wohl aber eine Inventur¹⁸¹ und ein Neueinrichten in den veränderten Verhältnissen, im übertragenen wie im wörtlichen Sinn.

Nur sieben Prozent der Wohngebäude Düsseldorfs waren vom Krieg unbeschädigt geblieben.¹⁸² Auch alle drei Rheinbrücken waren zerstört worden sowie ein Großteil der sonstigen städtischen Infrastruktur. Von den 535.753 Einwohnern des Zensus von 1939 waren bei Kriegsende nur noch 234.801 in der Stadt.¹⁸³ Am 17. April 1945 wurde Düsseldorf zunächst von amerikanischen Truppen besetzt, ab dem 12. Juni lösten die britischen sie ab.¹⁸⁴ Rund eine Woche später, am 20. Juni, wurde aus den der britischen Zone zugehörigen Bereichen der vormaligen Rheinprovinz, den Regierungsbezirken Aachen, Düsseldorf und Köln, die Nordrheinprovinz gegründet. Die Provinzialregierung war zunächst in Bonn, dann in Düsseldorf ansässig.¹⁸⁵ Bei Gründung des Landes Nordrhein-Westfalen am 23. August 1946 wurde Düsseldorf schließlich Landeshauptstadt.

In allen besetzten Gebieten gab es einen großen Hunger nach Kulturangeboten, ein Bedürfnis nach Unterhaltung, Ablenkung und einer neuen Normalität. Der Kulturpolitik wurde insofern nicht nur aus Umerziehungsgründen Bedeutung zugemessen. Bereits im April 1945, noch vor der Kapitulation, wurde in Düsseldorf der kulturelle Aufbau initiiert, mit dem Oberbürgermeister Wilhelm Füllenbach ehrenamtlich den späteren Vorstand der Freunde der Düsseldorfer

¹⁸¹ AUSST.-KAT. CAMBRIDGE 2018. Der Titel des Ausstellungskatalogs „Inventur. Art in Germany 1943–55“ bezieht sich auf Günter Eichs 1945/46 entstandenes Sonett „Inventur“.

¹⁸² Düsseldorf im Bombenkrieg, <https://www.duesseldorf.de/stadtarchiv/stadtgeschichte/bombenkrieg.html> (20. Mai 2023).

¹⁸³ RUHL 1994, S. 230.

¹⁸⁴ HORN 1981, S. 18.

¹⁸⁵ STEINERT 1998, S. 36.

Kunstakademie Josef Wilden beauftragte.¹⁸⁶ Die britische Militärregierung unterstützte das Bestreben, neue Bildungs- und Unterhaltungsangebote aufzubauen. Wie Gabriele Clemens herausgearbeitet hat, war die britische Kulturpolitik Teil der Sicherheitspolitik und verfolgte zugleich das Ziel der „Projection of Britain“ im Sinne einer ideellen Ausweitung des Machtbereichs.¹⁸⁷ Grundsätzlich orientierte sich die Deutschlandpolitik der Briten jedoch an der Maxime, das Land nach dem Vorbild der Überseekolonien möglichst schnell eigenständig werden zu lassen, um Besatzungskosten zu sparen. Gleichzeitig legten die Briten Wert auf eine von staatlichen Einflüssen möglichst unabhängige Kultur.¹⁸⁸ Sie griffen daher nur punktuell aktiv ein, vorwiegend in Fragen der Entnazifizierung und der Trennung von Kultur und Staat. Ihre „Control Unit Fine Arts“ kooperierte mit den deutschen Kulturschaffenden und Kulturpolitikern.¹⁸⁹ Bereits im Frühjahr 1946 wurde die kulturelle Verwaltung weitestgehend an die Deutschen zurückgegeben.¹⁹⁰ Mit Vorgaben ging die Militärregierung sparsam um und behielt sich vor allem die Mitsprache bei Personalentscheidungen und Entnazifizierungsprozessen vor.¹⁹¹ Wenngleich die Briten im Vergleich mit anderen Besatzungsmächten in diesem Bereich weniger aktiv waren,¹⁹² engagierten sie sich für das Kulturleben, zum Beispiel durch Ausstellungen, die Rückführung von Sammlungen in die Museen und die Einrichtung britischer Information Centres.¹⁹³

Als Bildungseinrichtung stand die Kunstakademie Düsseldorf stärker im Fokus als andere Kulturinstitutionen. Die britische Militärregierung legte Wert auf eine schnelle Öffnung aller Hochschulen. Im Weg stand der schlechte Zustand des Gebäudes. Dreimal hatte die Akademie

¹⁸⁶ HORN 1981, S. 18. Josef Wilden (1877–1953) war bis 1938 Syndikus der Industrie- und Handelskammer, im April 1945 auch mit deren Reorganisation betraut und ab 1946 ihr Präsident. Ab demselben Jahr war er Vize-Vorstand des August Bagel Verlags. Er engagierte sich in vielen Bereichen kulturell, siehe SOÉNIUS 2006, insbesondere S. 34.

¹⁸⁷ CLEMENS 1997. In dieser Arbeit ist leider der Bereich der Bildenden Kunst, Architektur und Denkmalpflege ausgeklammert.

¹⁸⁸ Ebd., S. 287f.

¹⁸⁹ HORN 1981, S. 20. In Düsseldorf waren Kulturpolitiker auf verschiedenen Ebenen tätig: Die Institutsleiter, Vertreter der Stadt Düsseldorf (namentlich der Kulturdezernent Hanns Kralik), des Regierungsbezirks (Regierungspräsidenten waren 1945–1946 Eduard Sträter, 1946–1947 Kurt Necker und 1947–1967 Kurt Baurichter) und des Landes beziehungsweise anfangs der Nordrhein-Provinz. Deren erster Oberpräsident war Hans Fuchs, es folgte am 2. Oktober Robert Lehr (bis August 1946). Die Kulturabteilung leiteten Hermann Platz (bis 4. Dezember 1945) und Aloys Lammers (STEINERT 1998, S. 36). Das neu gegründete Land Nordrhein-Westfalen wurde zunächst von Rudolf Amelunxen, dann bis 1956 von Karl Arnold gelenkt, als Kultusminister unterstand ihnen – nach einer kurzen Periode unter Wilhelm Hamacher, Rudolf Amelunxen und Heinrich Konen – ab 19. Dezember 1947 Christine Teusch. Zunächst im Oberpräsidium der Nordrhein-Provinz, dann im Landesministerium, war Josef Busley bis 1954 Ministerialrat mit dem Ressort Kultur und Denkmalpflege. Für die Kunstakademie war unter Busley ab 1945 der Kunsthistoriker Mathias T. Engels zuständig, der dort selbst zwischen 1931 und 1932 Malerei studiert hatte. Siehe STEINERT 1998, S. 39.

¹⁹⁰ ILLNER 2014, S. 50. Zur britischen Kulturpolitik siehe auch CLEMENS 1997 und DAVIES 2006.

¹⁹¹ HORN 1981, S. 140f.

¹⁹² ILLNER 2014, S. 48.

¹⁹³ STEINERT 1998, S. 40f.

bei Luftangriffen Schaden genommen, 1943 brannte dabei der Ostflügel aus. Die wesentlichsten Schäden entstanden jedoch nicht durch Bomben, sondern durch Artilleriebeschuss mit folgendem Brand am 13. und 21. März 1943.¹⁹⁴ Das Dach wurde besonders stark zerstört. Mit Unterstützung des Architekten und Noch-Akademiedirektors Emil Fahrenkamp wurde nach Kriegsende mit den Reparaturen begonnen.¹⁹⁵ Fahrenkamp blieb für den Bau bis Ende November 1945 aktiv, distanzierte sich aber, als man bei der Erneuerung der Dachkonstruktion seinen Empfehlungen nicht folgte.¹⁹⁶ Auf sein Direktorenamt hatte er bereits mit einem Schreiben vom 3. August 1945 verzichtet.¹⁹⁷

Die Zerstörung der Stadt hatte auch zur Folge, dass nur Teile des vormaligen Kollegiums vor Ort waren, um an dem Wiederaufbau der Akademie unmittelbar mitzuwirken. Viele waren geflohen, auch Werner und Mira Heuser. Im Juli 1943¹⁹⁸ war ihr Haus in der Goltsteinstraße – Heusers waren nicht anwesend – zerstört worden. Dabei gingen zahlreiche Kunstwerke verloren. Werner Heuser lebte nun gemeinsam mit seiner Frau, Tochter Ursula, bei Heimaturlauben auch Schwiegersohn Walther Benser, sowie den Enkeln in Schloss Bollschweil nahe Freiburg. Spätestens im März 1945 war auch der Freund Peter Esser bei ihnen, in dessen Haus in Meerbusch sie nach der Ausbombung ihr rheinisches Domizil genommen hatten.¹⁹⁹ In dem Schloss, ihrem Elternhaus, lebte zeitweise die Schriftstellerin Marie Luise Kaschnitz, geborene Freiin von Holzing-Berstett, mit der die Familie befreundet war.²⁰⁰ Die Wohnsituation muss beengt gewesen sein, insbesondere nach der Einquartierung von Soldaten von Dezember 1944 bis mindestens Januar 1945, als die Westfront in nächster Nähe verlief, sodass sich die zehn

¹⁹⁴ HORN 1981, S. 82; BERING 2014, S. 32.

¹⁹⁵ Aktennotiz zur Wiedereröffnung der Kunstakademie vom 21. September 1945, LAV NRW, NW 0060, Nr. 149 II, Bl. 90; Protokoll der Sitzung des Personalausschusses der Kunstakademie vom 12. November 1945, LAV NRW, NW 0060, Nr. 178, Bl. 7.

¹⁹⁶ Schreiben von Akademiedirektor Werner Heuser an den Regierungspräsidenten vom 26. März 1946, LAV NRW, BR 0007, Nr. 55850, Bd. II, Bl. 66.

¹⁹⁷ Schreiben von Emil Fahrenkamp an den Oberpräsidenten der Nordrhein-Provinz vom 3. August 1945, siehe HEUTER 2002, S. 145. Seitens der Kunstakademie (in Person von Heinrich Jakob Schmidt) wurden Versuche unternommen, Fahrenkamp als Professor zu halten, die Militärregierung lehnte ihn jedoch ab. Es folgte ein zäher Entnazifizierungsprozess, an dessen Ende Fahrenkamp entlastet und somit seine Pension gesichert wurde. Siehe dazu ebd., ab S. 146 und Anm. 605, S. 203, sowie als Quellen: LAV NRW, BR 0007, Nr. 55850, Bd. II.

¹⁹⁸ GAUTHERIE-KAMPKA 1995, S. 401, Anm. 1096. Gautherie-Kampka nennt keine Quellen. Möglicherweise ist der große Angriff auf Düsseldorf am 11. und 12. Juni 1943 gemeint.

¹⁹⁹ Schreiben von Mira Heuser an Agnes Waldhausen vom 4. März 1945, Nachlass Mira Heuser.

²⁰⁰ Siehe auch ein Schreiben von Werner Heuser an Marie Luise Kaschnitz vom 26. Juni 1950, DLA Marbach, A:Kaschnitz, Marie Luise/Gustave Courbet. Zu Kaschnitz und Bollschweil siehe ihren Band „Beschreibungen eines Dorfes“ (KASCHNITZ 2009 (1966)). Gastgeberin der Familien Heuser und Benser war Emy von Grunelius (1879–1955). Zu dieser Zeit lebte auch die Künstlerin Marie Stein-Ranke auf Schloss Bollschweil, siehe den Tagebuchbrief Werner Heusers 1945, letzte Seite, Nachlass Werner Heuser.

Bewohnerinnen und Bewohner mit den einquartierten Soldaten ein Badezimmer teilen mussten.²⁰¹ Aber dem Bombenkrieg entkamen sie.

Nach dem endlich erlangten Kriegsende schrieb Werner Heuser noch aus Bollschweil eine Art Bewerbungsschreiben auf Deutsch, Englisch und Französisch an den Kommandanten der Stadt Freiburg im Breisgau mit Bitte um Weiterleitung an den Vorsitzenden der Alliierten Kommission. Er versuchte, an die Düsseldorfer Kunstakademie zurückzukehren: *„Zu den besten dieser [der höheren künstlerischen] Institute gehörte vor Beginn des Nationalsozialismus die Kunstakademie in Düsseldorf, und ich würde es ausserordentlich dankbar empfinden, wenn mir Gelegenheit gegeben wäre, an der Wiederherstellung ihrer einstigen Bedeutung mitwirken zu können, sobald eine Entscheidung über ihr künftiges Schicksal getroffen ist. Meine langjährige Erfahrung und gründliche Kenntnis der durch Nationalsozialismus beherrschten und herabgewirtschafteten Kunstverhältnisse und der Wunsch zur endgültigen Säuberung und Besserung geben mir den Glauben und die Überzeugung meiner persönlichen Eignung.“*²⁰² Es ist denkbar, dass Josef Busley, von dem noch ausführlich die Rede sein wird, Heuser durch Vermittlung des NS-Akademiedirektors Emil Fahrenkamp kontaktiert hatte. Laut späterer Dokumente hatte Fahrenkamp die Rückberufung von Heinrich Campendonk, Werner Heuser und Ewald Mataré ins Gespräch gebracht.²⁰³

Ende Juni 1945 nahm Werner Heuser für einen zweiwöchigen Aufenthalt die beschwerliche interzonale Fahrt aus Bollschweil nach Düsseldorf auf sich, um nach Hab und Gut, nach Überlebenden, den Freunden, nach der Kunstakademie und nötigen formellen Schritten zu sehen. In einem Tagebuch hielt er die Berichte der Freunde über Plünderungen und Zerstörungen der amerikanischen Besatzer fest, sowie die Meldungen von Toten und Vermissten. Bald traf Heuser auf einen amerikanischen Offizier, der sich für moderne Kunst interessierte und zwei Tage später im Keller des Hauses von Peter Esser *„alle Bilder gesehen“* habe. Am Nachmittag hätten sie Kunst gegen Kaffee und Zigaretten getauscht.²⁰⁴ 2011 tauchte bei Ebay in den Vereinigten Staaten ein Gemälde Werner Heusers auf, das aus diesem Zusammenhang stammen dürfte (G 1929-43). Der Vorbesitzer habe, so die Annonce, das Bild von einem „Künstler und Sammler“ aus Kalifornien gekauft, der es bei Werner Heuser kurz nach Kriegsende gegen

²⁰¹ Außerdem wohnte auf dem Schloss zu dieser Zeit ein *„Herr vom Auswärtigen Amt“* mit Sekretärin und Chauffeur, siehe Werner Heusers Gedicht mit dem Anfang *„Wie schön ist doch ein Badezimmer [...]“*, Januar 1945, Nachlass Werner Heuser.

²⁰² Schreiben von Werner Heuser an den Kommandanten der Stadt Freiburg, undatiert, Nachlass Werner Heuser.

²⁰³ Niederschrift einer Besprechung mit Herrn Oberleutnant Walker am 12. Oktober 1945, LAV NRW, NW 0060, Nr. 151, Bl. 104.

²⁰⁴ Sie trafen sich am 29. Juni, 1. Juli und 11. Juli 1945.

Lebensmittel getauscht habe. Interessanterweise handelt es sich bei der reduzierten, nicht-figuralen Darstellung um eine von Heusers untypischsten Arbeiten; der Käufer dürfte Interesse an abstrakten Tendenzen gehabt haben.²⁰⁵

Seine eigene künstlerische Arbeit war jedoch nicht Anlass des Besuchs im Rheinland. Bereits kurz nach der Ankunft in Düsseldorf suchte Werner Heuser mit „*ergebnisloser Unterredung*“²⁰⁶ Regierungspräsident Eduard Sträter auf. Der Regierungspräsident war traditionell Kurator der Kunstakademie und damit übergeordnete Instanz der rechtlich unselbständigen Institution.²⁰⁷ In dem Gespräch ging es offenbar um ihre Zukunft, denn etwas später schrieb er in das Tagebuch: „*noch lange keine Akademie, sagt Sträter*“.²⁰⁸ Undatierte Dokumente der Kunstakademie belegen die Suche nach Argumenten, weshalb sie zu erhalten sei – dies war unmittelbar nach Kriegsende nicht gesichert.²⁰⁹ Man führte den Nutzen der Akademie im Wiederaufbau des Landes ins Feld. Die Betonung architektonischer Expertise hat mehrere Facetten. Auch in den anderen deutschen Akademien wurde der Wiederaufbau als geeignete Aufgabe begriffen und die Anwendungsbezogenheit der Kunst hervorgehoben.²¹⁰ Dafür sprach auch, dass Arbeit für die Studierenden geschaffen werden konnte. In Düsseldorf konnte man aber auch an die seit der NS-Zeit bestehende dienstleistende Aufgabe der „*städtebaulichen Beratungstätigkeit*“²¹¹ der Akademie anknüpfen.

Die unsichere Lage der Akademie besserte sich über den Sommer. Laut Jahresbericht der Akademie gab die Militärregierung bereits am 9. August den Auftrag, auf die Wiedereröffnung hinzuwirken.²¹² Im selben Monat war Werner Heuser bereits für den Arbeits- und Personalausschuss der Kunstakademie vorgesehen.²¹³ Anfang Oktober 1945 zog er zunächst allein zurück zu Peter Esser nach Meerbusch, wo er sich im Dachgeschoss ein Atelier einrichtete. Am 25. September, kurz vor Heusers Ankunft, wurde die erste Besprechung der zur Verfügung

²⁰⁵ Siehe die Kunsthandeldatenbank WorthPoint, <https://www.worthpoint.com/worthopedia/werner-heuser-1929-expressionist-151088324> (20. Mai 2023). Leider liefen weitere Recherchen ins Leere, weder über Ebay US noch über das Long Beach Art Museum, wo das Bild in den 1970er-Jahren ausgestellt gewesen sein soll, war mehr in Erfahrung zu bringen.

²⁰⁶ Eintrag vom 2. Juli 1945, in: HEUSER 1945b.

²⁰⁷ Siehe dazu LYNEN 2014, S. 42.

²⁰⁸ Drei Tage später berichtet Heuser wieder über Kunstthemen: „*Gessner + Pieper im Berghof verhaftet, wollten dort Bilder für München malen. Junghanns Gott sei Dank kaltgestellt, Vermögen soll eingezogen sein.*“, HEUSER 1945b.

²⁰⁹ Heinrich Jakob Schmidt, „Provisional Survey on the Düsseldorf Academy“, LAV NRW, BR 0007, Nr. 56287, unpaginiert/einglegt.

²¹⁰ FARIAT 2018, S. 108.

²¹¹ HEUSER 2002, S. 112 und S. 117ff.

²¹² STAATLICHE KUNSTAKADEMIE DÜSSELDORF 1948, S. 98.

²¹³ Aktennotiz „Neueröffnung der Staatlichen Kunstakademie Düsseldorf“ vom 29. August 1945, LAV NRW, NW 0060, Nr. 177, Bl. 11.

stehenden Akademieprofessoren zu Protokoll geben.²¹⁴ Vier Tage vor der Besprechung des Ausschusses war, so wird berichtet, der Kunstakademie die Genehmigung zur Wiederaufnahme des Lehrbetriebs erteilt worden. Die ersten Studierenden kehrten bereits zurück.²¹⁵ Dem Protokoll zufolge wurde zu diesem Zeitpunkt formell beschlossen, Ewald Mataré als Interimsdirektor vorzuschlagen. Mataré war 1932 als Leiter der Bildhauerklasse an die Kunstakademie berufen worden und hatte das Amt nach der NS-Machtübernahme bereits 1933 wieder verloren. Man verteilte in der Sitzung auch weitere Zuständigkeiten und nahm sich vor, jeweils einen eigenen Raum so weit herzurichten, dass fünf Studierende auch dann unterrichtet werden könnten, wenn dem Bauamt die schnelle Wiederherstellung des Gebäudes nicht gelänge. Bereits zu diesem Zeitpunkt war man sich jedoch im Kollegium uneinig darüber, ob einer schnellen Wiederaufnahme des Lehrbetriebs der Vorzug gegeben werden solle oder ob das Gebäude erst gut instandgesetzt werden müsse. Letztere Position vertrat vor allem Ewald Mataré.

5.1.2 Ewald Mataré und die Berufung Werner Heusers zum kommissarischen Direktor

Im Oktober 1945 fand ein Gespräch mit Vertretern der Briten statt, in dem die besondere Bedeutung der Akademie als Ausbildungsstätte der für den Wiederaufbau so dringend benötigten Architekten und Restauratoren deutlich gemacht und von den anwesenden Deutschen – vermutlich von Josef Busley – auf die hiesige Wieder-Gründung des Werkbundes hingewiesen wurde. Hinter dieser Gründung stand Busley persönlich.²¹⁶ Fragen der Praxisnähe, die der

²¹⁴ Protokoll der Besprechung der Angehörigen des Lehrkörpers der Staatlichen Kunstakademie vom 25. September 1945, LAV NRW, NW 0060, Nr. 179, Bl. 38. Die formellen Schritte an der Akademie folgten nun schnell aufeinander: Am 6. Oktober wurde Werner Heuser vom Oberpräsidenten in den Vertrauensrat der Akademie unter Vorsitz von Franz Kiederich und Mitgliedschaft von Ewald Mataré, Walter von Wecus, Sepp Mages und Otto Coester berufen (Mitteilung von Heinrich Jakob Schmidt an Werner Heuser vom 6. Oktober 1946, Nachlass Werner Heuser). Der Vertrauensrat nahm seine Arbeit auf, wurde aber erst am 15. Oktober genehmigt, siehe STEINERT 1998, S. 43f. Am selben Tag wurde Ewald Mataré vorbehaltlich der Genehmigung der Briten berufen (ebd., S. 43; MATARÉ 1997 (1915–1965), S. 205). Außerdem wurde an diesem Tag der Personalrat ins Leben gerufen (Schreiben des Büros des Oberpräsidenten der Nord-Rheinprovinz an Werner Heuser vom 15. Oktober 1945, Nachlass Werner Heuser). Bereits am 13. Oktober wurde Werner Heuser formell berufen (Mitteilung des Erlasses vom 13. Oktober 1945, LAV NRW, NW 0060, Nr. 166 II, Bl. 64).

²¹⁵ LYNEN 2014, S. 41.

²¹⁶ Niederschrift einer Besprechung mit Oberstleutnant Walker vom 12. Oktober 1945, LAV NRW, NW 0060, Nr. 151, Bl. 105. Es ist keine Teilnehmerliste beigefügt. Der Werkbund wurde lange vor der Gründung der westdeutschen Dachorganisation (1950) bereits im Juni 1945 zunächst in Düsseldorf inoffiziell, im März 1946 offiziell neubegründet. Beteiligt waren Hans Schwippert, Alfons Leitl, Ewald Mataré, Josef Busley, Hans Rühl und Wernher Witthaus, siehe z. B. BREUER 2007, S. 60. Josef Busley (1888–1969) studierte Kunstgeschichte in Bonn bei Paul Clemen, promovierte im Wintersemester 1919/20 und war dann bis 1927 wissenschaftlicher Assistent Clemens. Danach baute er die Abteilung Kunst- und Denkmalpflege der Rheinischen Provinzialverwaltung auf. Ab 1933 war er zuständig für Denkmal-Inventarisierung, 1940–1944 wechselte er zum Kunstschutz der Heeresverwaltung in Frankreich. Dass er danach von der amerikanischen Militärregierung in die Kultur- und Denkmalpflege zurückkehren konnte, dürfte nach SCHUPETTA 2007, S. 84

Werkbund vertrat, waren, wie bereits erwähnt, Teil der Legitimationsstrategie der Akademie. Ewald Mataré, ebenfalls an der Werkbund-Neugründung beteiligt,²¹⁷ lag möglicherweise auch aus diesem Grund als Direktorenkandidat nahe. Er hielt sich in dieser Funktion jedoch nur kurz. Mataré war laut eigenen Aussagen schon im August von Regierungspräsident Eduard Sträter gefragt worden, ob er das Direktorenamt übernehmen würde.²¹⁸ In der Schwebe war das Thema möglicherweise noch länger. Bereits am 5. Juli hatte Heuser in das Tagebuch seiner zweiwöchigen Düsseldorf-Reise geschrieben: „*Mataré gegen Akademieposten, soll erst allen gekündigt werden, dann Neuanfang*“. Beim ersten Gespräch mit Sträter scheint Mataré schon seine später konkretisierten Vorstellungen formuliert zu haben: Mit ihm müsse in der Professorenschaft streng entnazifiziert werden, gute Kräfte müssten von außerhalb geholt werden.²¹⁹ Verbeamtung lehnte er ab. Er wollte den Lehrbetrieb nicht übereilt wieder aufnehmen, schrieb er bereits am 29. September²²⁰ und hielt daran auch fest, als die britische Militärregierung eine Wiedereröffnung Anfang Dezember einforderte. Es sollten vorerst auch keine neuen Studierenden aufgenommen werden und das Eintrittsalter sollte später auf 14 herabgesetzt werden. Mit dieser Herangehensweise machte Mataré sich bei den Entscheidern nicht beliebt.²²¹ Er strebte zugunsten ganzheitlicher Bildung eine grundlegende Reform an, eine „*Revolution*“, so er selbst.²²² In seiner eigenen Lehrtätigkeit orientierte er sich an Prinzipien der Bauhütte, wenn er Aufträge gemeinschaftlich mit seinen Schülern bearbeitete.²²³ Er war überzeugt von einem

mit der Freundschaft Busleys zur Familie Adenauer zusammenhängen. Zunächst war er Referent für Kultur- und Denkmalpflege beim Oberpräsidenten der Nord-Rheinprovinz, später Ministerialrat im Kultusministerium in ähnlicher Zuständigkeit. Am 31. März 1954 wurde er pensioniert. Siehe zu Busley auch STEINERT 1998, S. 37f. Es ist durchaus möglich, dass Heuser und Busley sich bereits in den 1920er-Jahren kannten, Busleys Doktorvater Paul Clemen war ein Freund der Familie Heuser und seine spätere Frau Ilse hat Busley in den 1920er-Jahren im Umfeld des Künstlerverein Malkasten kennengelernt (MENSING 1995, S. 71). In Busleys Kalendern von 1929–1931 ist allerdings weder Heusers Geburtstag noch seine Adresse eingetragen. Siehe Kalender/Tagebücher von Josef Busley, 1929–1931, LAV NRW, RWN 0199-1 bis RWN 0199-13.

²¹⁷ Ewald Mataré war spätestens 1928 Mitglied (siehe DEUTSCHER WERKBUND 1928) und nach 1945 aktiv involviert (siehe Kapitel 5, Anm. 36). Bei der formellen Gründung der Gruppe West-Nord 1946 wurde Mataré Vorstandsmitglied. Siehe auch BREUER/MINGELS/OESTEREICH 2010, S. 94 und Anm. 27.

²¹⁸ MATARÉ 1997 (1915–1965), S. 199. Bereits im Juni wurde ihm durch den Referenten des Oberpräsidenten verkündet, dass er seine Professur zurückerhalte, siehe ebd., S. 197.

²¹⁹ Ebd., S. 199.

²²⁰ Ebd., S. 200.

²²¹ Mataré vertrat seine Auffassungen auch weiter. 1957 schrieb Anna Klapheck über ihn: „*Mataré macht kein Hehl daraus, daß er mit der heutigen Praxis unserer Hochschulen unzufrieden ist. Das Hauptübel liege darin, daß die Schüler zu spät auf die Akademie kommen und die Studienzzeit zu kurz ist. So müsse in einige Jahre hineingepreßt werden, was bei anderer Ausbildung, beim Ballett etwa, auf einen langen Zeitraum verteilt ist. Sinn der Ausbildung an einer Hochschule sei die Erziehung zu den ‚schönen Künsten‘; das ‚Schöne‘ könne jedoch nicht gelehrt werden, sondern stelle sich, wenn die Voraussetzungen erfüllt sind, am Ende von selber ein. Nicht bei diesem Ende, vielmehr beim Anfang müsse der Unterricht beginnen; er sei nicht auf ästhetischer, sondern handwerklicher Grundlage aufzubauen.*“, siehe KLAPHECK 1957, o. S.

²²² MATARÉ 1997 (1915–1965), S. 329.

²²³ SONDERMANN 2013, S. 165.

grundlegenden Bildungsauftrag der Akademien. Mataré wollte nichts anderes als „*eine[n] neuen Menschen*“.²²⁴

Viele Vorstellungen Ewald Matarés sind mit Ideen des Deutschen Werkbund vereinbar.²²⁵ Dazu gehören unter anderem der gesamterzieherische Ansatz, die Bedeutung der Zeichenlehre und die Ablehnung des Beamtentums.²²⁶ Möglicherweise hatte Mataré auf eine stärkere Unterstützung durch den Werkbund-Kollegen Josef Busley und auch das Kollegium gehofft. Denn es war keinesfalls abwegig, die Düsseldorfer Kunstakademie im Sinne des Werkbundes zu reformieren. Man hätte damit an die Arbeit von Walter Kaesbach angeknüpft, der ebenfalls Werkbund-Mitglied geworden war und die Akademie bis zu einem gewissen Grad in dessen Sinne ausgerichtet hatte. Der Werkbund war 1907 von Peter Behrens, dem Direktor der Düsseldorfer Kunstgewerbeschule zwischen 1903–1907, mitbegründet worden. Auch sein Nachfolger, der spätere Akademieprofessor Wilhelm Kreis, war Gründungsmitglied, ebenso der Akademiedirektor zur NS-Zeit Emil Fahrenkamp. Die Düsseldorfer Ortsgruppe wurde erst 1927 in den Räumen der Kunstakademie gegründet.²²⁷ Vorsitzender wurde Kaesbach.²²⁸ Zahlreiche Professoren schlossen sich dem Verband ebenfalls an, so die späteren Mitglieder des Vertrauensrats der Akademie Otto Coester, Sepp Mages und Walter von Wecus.²²⁹ Werner Heuser war kein Mitglied.²³⁰

Ewald Mataré wurde, wie erwähnt, im September 1945 von den anwesenden Akademielehrern als kommissarischer Direktor vorgeschlagen, Werner Heuser war noch nicht dabei.²³¹ Am 9. Oktober – womöglich in Unkenntnis dieser Entwicklung, vielleicht aber auch, da die Frage aufgeworfen wurde – schlug Werner Heuser bei einem Gespräch mit Josef Busley Heinrich Kamps als möglichen Direktor vor, der in der Region war und auf Mitarbeit hoffte. Er bevorzugte ihn gegenüber Kaesbach, der offenbar auch auf Wiedereinsetzung hoffte.²³² Josef

²²⁴ Ewald Mataré und Georg Meistermann, Lehrplan für den zweijährigen Kursus der Zeichenklasse an der Kunstakademie, reproduziert in: MEYER-PETZOLD 1989, S. 257ff. Siehe auch FARIAT 2018, S. 87, Anm. 36.

²²⁵ DEUTSCHER WERKBUND 1928, S. 69.

²²⁶ Siehe z. B. RENNER 1927.

²²⁷ Siehe „Mitteilungen“, in: Die Form. Zeitschrift für gestaltende Arbeit, Bd. 2, 1927.

²²⁸ Stellvertreter war Ernst Aufseeser, erster Schriftführer Rudolf Albrecht, zweiter Schriftführer Josef Buerbaum, Schatzmeister Adolf Fischer.

²²⁹ DEUTSCHER WERKBUND 1928.

²³⁰ Ebd. und DEUTSCHER WERKBUND 1953.

²³¹ MATARÉ 1997 (1915–1965), S. 205. Anwesend waren Otto Coester, Joseph Enseling, Wilhelm Herberholz, Franz Kiederich, Sepp Mages, Wilhelm Schmurr, Heinrich Jakob Schmidt und Walter von Wecus.

²³² Anders als der frühere Direktor Walter Kaesbach habe er keinen so „*begrenzten, subjektiven Kunstgeschmack*“ und sei außerdem Künstler, siehe HEUSER 1945b, 9. Oktober 1945, S. 20 recto/verso, Nachlass Werner Heuser. Anna Klapheck berichtete später, Ludwig Justi habe von Berlin aus versucht, Kaesbach wieder einzusetzen, dieser habe die Rückkehr aber wohl nie ernsthaft erwogen, siehe KLAPHECK 1961, S. 15.

Busley sprach später davon, Mataré und Kamps in der Auswahl gehabt zu haben, die Berufung Matarés sei dann von höherer Stelle ergangen.²³³

Die Kommunikation zwischen dem Ministerium und Mataré war offenbar unzureichend. Ende Oktober beklagte sich Mataré bei Busley, es sei, gegen seine Wünsche und offenbar ohne sein Wissen, eine Bewerbungsfrist für Studierende zum 1. November festgesetzt worden.²³⁴ Zu diesem Zeitpunkt war Busley erkrankt, der gesamte folgende, zur Abberufung führende Prozess bis Dezember fand in seiner Abwesenheit statt. Erst Anfang November 1945, rund drei Wochen nach der Ernennung, fand im Kulturministerium eine Besprechung statt. Entscheidungsträger war in dieser Zeit der damalige Abteilungschef Hermann Platz, der Anfang Dezember verstarb. Die Verhandlungen wurden von Busleys Referent Wilhelm Zinser geführt. Mataré bemängelte die fehlende Aussprache vor der Berufung zum kommissarischen Direktor und brachte dann seine Forderungen im Zusammenhang mit seinem Akademiekonzept noch einmal offiziell vor.²³⁵ Diese umfassten vor allem die Gleichstellung der Kunstakademie mit einer Hochschule und die Bildung eines Senats, die Herabsetzung des Eintrittsalters auf 14 Jahre sowie die ganzheitliche Bildung der Studierenden. Er verstand die Akademieausbildung als Alternative zur Gymnasialbildung und wollte die Einbeziehung weiter gesellschaftlicher Schichten fördern. Mataré sprach sich auch in diesem Papier gegen Verbeamtung aus und gab an, lediglich mit zwei festangestellten Zeichenlehrern sowie einigen nebenamtlichen Kräften auszukommen. Die Hälfte des veranschlagten Budgets sei ausreichend. Nach einer Vorklasse von „20–30 Jungen“ sollte eine zweijährige Zeichenklasse folgen, danach eine zweijährige Ausbildung in Malerei, Grafik oder Bildhauerei. Anschließend stünden Meisterateliers zur Verfügung. Die beiden ersten Jahre konzipierte er im November detailliert mit seinem ehemaligen Schüler Georg Meistermann.²³⁶ Zur Zeichenklasse, die bis 1937 Heusers Ressort gewesen war, bemerkte Mataré: *„dort müsse mehr Wert als bisher auf ein ornamentales Zeichnen gelegt werden, und dann Blumen und Gegenstände, dann erst Köpfe und Akt.“*²³⁷

Seine Vorstellungen wurden zu Recht als radikal empfunden und *„machten Mataré im Kultusministerium zunächst einmal suspekt“*.²³⁸ Dass Mataré de facto eine Neugründung ohne den

²³³ Aktennotiz von Josef Busley vom 30. Januar 1946, LAV NRW, NW 0060, Nr. 172, Bl. 41–42, hier S. 41.

²³⁴ Schreiben von Ewald Mataré an Josef Busley vom 25. Oktober 1945, LAV NRW, NW 0060, Nr. 172, Bl. 2.

²³⁵ Aktennotiz der Kulturabteilung des Oberpräsidiums mit Protokoll des Gesprächs vom 7. November 1945, LAV NRW, NW 0060, Nr. 172, Bl. 7–10, sowie das Konzept Matarés ebd., Bl. 12–15. Hier räumte er ein, dass wegen der Kriegsunterbrechung geschuldet auch ältere Studierende zugelassen werden müssten.

²³⁶ Abgedruckt bei MEYER-PETZOLD 1989, S. 257ff. Eine Abschrift sowie ein Manuskript befinden sich in DKA/GNM, NL Meistermann.

²³⁷ MATARÉ 1997 (1915–1965), S. 201.

²³⁸ HORN 1981, S. 83.

bestehenden Lehrkörper plante, dürfte eine Rolle gespielt haben, hätte sie doch einen nicht unbedeutenden Verwaltungsaufwand bedeutet. Hinzu kam die Frage der Wiedereröffnung. Mataré sah einen Aufbau der Schule nicht vor Ostern 1946 vor. Josef Busley zeigte sich in einer Aktennotiz überzeugt, dass die frühe Öffnung nicht an den Unmöglichkeiten (vermutlich eine Wortwahl Matarés) der baulichen Situation scheitern solle.²³⁹

Ab wann genau Werner Heuser als potenzieller Nachfolger Matarés gehandelt wurde, ist unklar. Mit ihm wurde bereits im Oktober unter vier Augen über Mataré gesprochen.²⁴⁰ Ende November stand der Vertrauensverlust in Mataré fest. Kurz nachdem Mataré die Zustimmung zur Bildung eines Senats erwirkt hatte,²⁴¹ fand eine Besprechung mit ihm statt, bei der er sein Konzept schriftlich einreichte und deutlich machte, dass er das Amt nur unter der Voraussetzung antrete, dass man seinen Vorschlägen folge. Das Papier präzisiert die Altersgrenze auf 14–16 Jahre sowie das geplante Fächerangebot²⁴² und enthält einen detaillierten Lehr- und Stundenplan.²⁴³ Am selben Tag gaben die Professoren Kiederich, von Wecus, Heuser, Mages und Coester zu Protokoll: *„Der von Herrn Prof. Mataré vorgelegte Plan ist in seiner Gesamtheit nach der einstimmigen Ansicht der Herren undurchführbar, ohne einschneidende verhängnisvolle Nachteile für den Fortbestand der Akademie nach sich zu ziehen und stellt eine Zerschlagung der alten, ehrwürdigen Institution der Akademie dar.“*²⁴⁴ Ihre Kommentare werfen weiteres Licht auf Matarés Argumentationslinien. Demnach hatte Mataré – von seinen Kollegen widersprochen – behauptet, nur wohlhabende Schüler seien vormals an der Akademie aufgenommen worden und dass kein geschlossener Lehrkörper mehr vorhanden sei. Gegen das Vorhaben einer strengen Entnazifizierung formulierte man: *„Es ist Sache der Militärregierung zu entscheiden, welche Herren bleiben oder nicht bleiben, nicht Sache des Direktors. Nur vereinzelt Herren des Kollegiums waren in der Überzeugung betonte Nationalsozialisten.“* Den Wunsch nach Ausdünnung nannten sie *„unsozial und undemokratisch“*, ein großes Kollegium wünschenswert, Matarés Konzept einen einseitigen und undurchführbaren Plan, der ein Experiment bleiben werde. Möglicherweise wurde ihnen aus persönlichen Gründen unwohl:

²³⁹ Aktennotiz von Josef Busley vom 18. November 1945, LAV NRW, NW 0060, Nr. 151, Bl. 96. Busley äußerte sich aufgrund der Dringlichkeit aus dem Krankenstand.

²⁴⁰ Handschriftliche Notiz von Josef Busley vom 23. Oktober 1945, LAV NRW, NW 0060 Nr. 172, Bl. 3.

²⁴¹ Schreiben von Ewald Mataré an Josef Busley vom 23. November 1945, LAV NRW, NW 0060, Nr. 172, Bl. 17.

²⁴² Streichen wollte er die Fächer Perspektive, Kunstgeschichte und Anatomie, aufnehmen hingegen Schrift, vergleichende Kunstbetrachtung, Deutsche Kulturgeschichte und Religion sowie Deutsch und Biologie.

²⁴³ Aktennotiz von Wilhelm Zinser vom 30. November 1945, LAV NRW, NW 0060, Nr. 172, Bl. 23. Das Konzeptpapier ist archiviert unter NW 0060, Nr. 172, Bl. 12–15. Regierungspräsident Sträter wurde es Ende November vorgelegt, siehe Aktennotiz von Wilhelm Zinser vom 29. November 1945, ebd., Bl. 19.

²⁴⁴ Protokoll der Besprechung des Vertrauensrats vom 28. November 1945, LAV NRW, NW 0060, Nr. 179, Bl. 14.

Kiederich, von Wecus, Coester und Mages waren im NS-Staat durchaus gelitten oder sogar erfolgreich gewesen, Coester und Mages erst 1938 berufen worden.²⁴⁵ Und die Aussicht, dass Mataré nur sehr wenige Stellen vorsah, dürfte auch die übrigen Kollegiumsmitglieder alarmiert haben.

Der Rat setze sich auch für die Beibehaltung des Beamtenstatus ein und verwies darauf, dass die Zeichenlehrerausbildung staatlich geregelt sei. Das Protokoll endet mit den deutlichen Worten: *„Aus all diesen Erwägungen heraus hält der Vertrauensrat eine fruchtbare Zusammenarbeit mit dem kommissarisch betrauten Direktor Prof. Mataré für ein Ding der Unmöglichkeit.“* Es wurde von Wilhelm Zinser, dem Mitarbeiter Busleys, geschlossen. Noch am selben Tag wurde auf Veranlassung Zinsers der Wunsch des Oberpräsidenten mit folgender Zustimmung des Regierungspräsidenten und auch der Militärregierung dokumentiert, Mataré abuberufen und Heuser zu berufen.²⁴⁶ Am 30. November schlug auch der Vertrauensrat Heuser als Nachfolger vor.²⁴⁷

Die Kommunikation mit Mataré verlief indes nicht sonderlich fair. In seinem Tagebuch bemerkte er rückblickend: *„Anstatt mich wissen zu lassen und mit mir einfach und klar die Dinge zu besprechen und mir zu sagen, daß man eben meinen Forderungen nun doch nicht stattgeben könne, tut man einfach gar nichts, und sieht sich nach einem anderen um, der nicht so revolutionierend, sondern den jetzigen Zustand belassend, als brauchbar erscheint.“*²⁴⁸ Mataré rang mit der Situation.²⁴⁹ Am 16. Dezember 1945 erschien Heuser im Präsidium und teilte mit, dass er zum Akademiedirektor ernannt worden sei.²⁵⁰ Dr. Klihm, der zu dieser Zeit für

²⁴⁵ Walter von Wecus, der sich auf seinem 1926 angetretenen Posten durchgängig halten konnte, war in sechs Jahren auf der Großen Deutschen Kunstausstellung in München vertreten gewesen, Otto Coester, in der NS-Zeit berufen, in fünf, Franz Kiederich, der 1938 eigentlich in Ruhestand ging, in drei Jahren. Er hat auch ein Hitler-Porträt gemalt, das in das Düsseldorfer Kunstmuseum (heute Kunstpalast) gelangte. Sepp Mages, 1938 berufen, hatte Staatsaufträge wie Skulpturen für das Reichssportfeld in Berlin ausgeführt. Karl Otto Götz schrieb über Mages, er hätte sich im „Dritten Reich“ *„eine goldene Nase verdient“*, siehe GÖTZ 1995, S. 26. Mages oder Coester dürften gemeint sein mit dem von Axelle Fariat in einem Zitat nicht benannten Professor, der zum Unbill von Oberpräsident Kurt Baurichter 1950 noch im Amt war, FARIAT 2018, S. 78f.

²⁴⁶ Aktennotiz von Wilhelm Zinser vom 29. November 1945, LAV NRW, NW 0060, Nr. 172, Bl. 19 sowie die Aktennotiz von Wilhelm Zinser desselben Datums, Bl. 22. Ein Abberufungsschreiben an Mataré vom 29. November 1945 ist zumindest im Entwurf erhalten, siehe Schreiben des Oberpräsidenten an Ewald Mataré vom 29. November 1945, LAV NRW, NW 0060, Nr. 172, Bl. 20. Zur taktierenden Rolle von Busleys Abteilung, welche sich immer wieder strategisch auf die Militärregierung berief, siehe STEINERT 1998, S. 46.

²⁴⁷ Protokoll vom 30. November 1945, LAV NRW, NW 0060, Nr. 179, Bl. 18. Der Vertrauensrat schlug Werner Heuser als Nachfolger von Ewald Mataré vor, gezeichnet von Kiederich, Coester, von Wecus und Mages.

²⁴⁸ MATARÉ 1997 (1915–1965), S. 207.

²⁴⁹ *„[...] ich will sehen, wie ich dies unerfreuliche Amt baldigst wieder loswerde“*, schrieb er am 7. Dezember 1945 in sein Tagebuch, siehe ebd., S. 203.

²⁵⁰ „Aktennotiz „Besprechung mit O.P. Dr. Lehr bzgl. Mataré“ vom 16. Dezember 1945, LAV NRW, NW 0060, Nr. 166 II, Bl. 52. Zwei Tage später richtete der Arbeitsausschuss der Akademie ein Schreiben an den Oberpräsidenten, in dem um Übernahme Heusers in das Beamtenverhältnis gebeten wurde, siehe Schreiben des

Oberpräsident Lehr arbeitete, habe ihm dies mitgeteilt.²⁵¹ Als Zinser am Nachmittag für eine Unterredung zum Oberpräsidenten kam, sei dort auch Mataré gewesen. Man habe mit Klihm telefoniert, dann sicherte Lehr Mataré zu, er sei weiterhin kommissarischer Direktor, müsse aber seine Pläne genau darlegen. Möglicherweise hatte sich Mataré nun doch noch offen für einen Kompromiss gezeigt, nachdem seinem Vorschlag, anstelle des Direktorenpostens alle Meisterateliers der Akademie zu übernehmen, nicht stattgegeben wurde.²⁵² Den angekündigten Rückzug bei Nichterfüllen seiner Wünsche wollte Mataré nicht antreten. Die Situation kann nur als chaotisch beschrieben werden. Ende Dezember soll seitens der Militärregierung die nochmalige Forderung ergangen sein, Mataré abuberufen und einen neuen Kandidaten einzusetzen, um die Genehmigung zur Akademieeröffnung zu erhalten.²⁵³ Mataré erhielt den entsprechenden Bescheid schließlich am 7. Januar und reagierte deutlich verärgert. In seinem Tagebuch wird zugleich die Genugtuung deutlich, den Posten unter den gegebenen Umständen nicht ausführen zu müssen: „*eine Puppe genügt zur Zeit auf dem Posten eines Direktors dort*“.²⁵⁴ Das Bild der Puppe wendeten Dritte jedoch etwas anders: „*Eine Puppe ist gefallen und eine ist aufgestanden*“ schrieb Karl Schwesig im Dezember 1945 wohl mit Bezug auf die Akademieleitung.²⁵⁵ Mataré entschloss sich aus wirtschaftlichen Gründen, seine Professur an der Akademie beizubehalten. Er war in diesen Jahren sicherlich der progressivste Lehrer der Akademie und zog später Künstler wie Joseph Beuys und Erwin Heerich an. In seinem Unterricht versuchte er, seinen für die Akademiekonzeption ausgearbeiteten Prinzipien treu zu bleiben: Er soll eine strenge Vorauswahl unter den Studierenden getroffen haben und den ihnen viele Pflichtbestandteile der Ausbildung vorgegeben haben, die auf handwerkliche Schulung an gemeinsamen „Werkstücken“ zielte. Präsenz und Klassengemeinschaft waren ihm ebenso wichtig wie das gemeinsame Arbeiten an externen Aufträgen.²⁵⁶

Arbeitsausschusses an den Oberpräsidenten (durch den Regierungspräsidenten) vom 18. Dezember 1945, LAV NRW, NW 0060, Nr. 166 II, Bl. 53.

²⁵¹ Aktennotiz „Besprechung mit O.P. Dr. Lehr bzgl. Mataré“ vom 16. Dezember 1945, LAV NRW, NW 0060, Nr. 166 II, Bl. 52. Es handelte sich um den Kunsthändler Hans Hellmuth Klihm, der in den 1940er-Jahren auch als Graphikgutachter für Adolf Hitlers „Sonderauftrag Linz“ tätig war. Unmittelbar nach Kriegsende war er in der Düsseldorfer Kulturpolitik aktiv. Am 5. Juli hatte Heuser in das Tagebuch seiner zweiwöchigen Düsseldorf-Reise geschrieben: „*Heinrich Schmidt während meines Besuches bei Klihm gestern hier gewesen. Lehr Oberregierungspräsident, Klihm erledigt für ihn Arbeiten [...]*“ Klihm war auch unter den Gründungsmitgliedern des Kulturbundes zur demokratischen Erneuerung Deutschlands in Düsseldorf, siehe LAUTERBACH 1986, S. 264 und war an der Gründung eines Berufsverbands beteiligt, siehe Kapitel 5.2.2.

²⁵² Siehe Korrespondenz in LAV NRW, NW 0060, Nr. 172, ab Bl. 27.

²⁵³ Aktennotiz von Josef Busley vom 30. Januar 1946, LAV NRW, NW 0060, Nr. 172, Bl. 41–42, hier Bl. 41 verso.

²⁵⁴ MATARÉ 1997 (1915–1965), S. 204.

²⁵⁵ OVERBECK/MÜLLER 1995, S. 272.

²⁵⁶ RATTEMAYER 1985, S. 6. Zur Lehre Matarés siehe insbesondere MEYER-PETZOLD 1989; SONDERMANN 2013.

Noch am Tag von Matarés Amtsenthebung wurde Werner Heuser zum kommissarischen Direktor ernannt²⁵⁷ und fünf Tage später von der Militärregierung bestätigt.²⁵⁸ Dass Werner Heuser in Frage kam, ist zunächst durch seine Stellung im Akademiegefüge zu erklären. Er war neben Mataré der einzige im Vertrauensrat, der in der NS-Zeit entlassen worden war. Heinrich Kamps, der später Heusers Nachfolger wurde, engagierte sich zwar akademiepolitisch, war aber noch nicht nach Düsseldorf zurückberufen worden.²⁵⁹ Hinzu kam, dass Heuser gut vernetzt war, die Akademietradition hochhielt und daher die Radikalität Matarés vollständig zurückzunehmen gewillt war. Über seine Person wurden institutionelle Strukturen des 19. Jahrhunderts in die Nachkriegszeit getragen. So schrieb der frustrierte Ewald Mataré im März 1946 in einem Brief: *„Ich war ja hier kurze Zeit Direktor in der naiven Annahme, informatorisch wirken zu können, aber weit gefehlt, der alte Unsinn geht ruhig weiter und der Irrtum war ganz meinerseits.“*²⁶⁰

5.1.3 Wiederaufbau und Wiedereröffnung

Zwei Wochen nach der Ernennung Werner Heusers, am 31. Januar 1946, wurde die Düsseldorfer Kunstakademie tatsächlich wiedereröffnet – noch in Trümmern liegend und kaum betriebsbereit, aber als kultur- und bildungspolitisches Zeichen (Abb. 172). Die Hochschulen insbesondere der britischen Zone sollten so früh wie möglich ihre Arbeit wieder aufnehmen; die Düsseldorfer Kunstakademie war *„die letzte der damals fünf Hochschulen in der Nord-Rheinprovinz, die zu Beginn des ersten Nachkriegsjahres wiedereröffnet wurde.“*²⁶¹ Unter den Kunstakademien war Düsseldorf jedoch eine der ersten. Berlin hatte es vorgemacht, hier hatte die Akademie bereits am 10. Oktober 1945 den Unterricht offiziell wiederaufgenommen.²⁶² Die Akademien in München, Stuttgart, Frankfurt, Dresden und Karlsruhe folgten nach Düsseldorf.²⁶³ Im November 1945 waren bereits 44 Studierende wieder nach Düsseldorf

²⁵⁷ Abschrift des Ernennungsschreibens vom 7. Januar 1947, KADü, LN 19, Heuser, Werner A1. Das Original befindet sich im Nachlass Werner Heuser.

²⁵⁸ Bestätigung von Werner Heuser als Direktor durch die Militärregierung vom 12. Januar 1946, LAV NRW, NW 0060, Nr. 166 II, Bl. 60.

²⁵⁹ THÖN 1992, S. 84. Kamps bot sich für den Wiederaufbau der Kunstlehrerausbildung an und regte gemeinsam mit August Hoff (Köln) einen Kunstsenat für die Nordrhein-Provinz an.

²⁶⁰ Schreiben von Ewald Mataré an Gerhard Marcks vom 21. März 1946, DKA, Nachlass Gerhard Marcks, I–C, zitiert nach: FARIAT 2018, S. 87.

²⁶¹ REUTER 2014, S. 142.

²⁶² FISCHER-DEFOY 2001, S. 28. Eine formelle Eröffnung fand wegen Kälte und Kohlenmangels nicht statt, die Presse wurde erst im Februar 1946 geladen. In Frankfurt wurde die Öffnung der als Stiftung geführten Städelschule bereits am 20. November 1945 veranlasst, aber erst am 16. September 1946 von der Militärregierung genehmigt (SCHMIDT 1982, S. 119).

²⁶³ HOFMANN 2004, S. 73.

zurückgekehrt, darüber hinaus gab es 155 Studienanwärterinnen und -anwärter.²⁶⁴ Für den Studienaufbau orientierte man sich in Düsseldorf an Bewährtem. Ein publizierter Lehrplan, der vermutlich aus dem Jahr 1946 stammt, sah keine nennenswerten Reformen im Vergleich zum Unterrichtsplan von 1937 vor, Heusers letztem Jahr an der Akademie vor der Entlassung.²⁶⁵ Lediglich das Fach Rassenkunde fiel weg. Vorlesungsprogramme wurden etwas weniger ausführlich angegeben, der Aufbau der Lehramtsstudiums etwas verändert und die Probeklasse wurde von vier auf zwei Semester gekürzt, dafür wurden zwei weitere Semester den Fachklassen zugesprochen.²⁶⁶ Eine Abteilung für Restaurierung wurde vor dem Hintergrund des Wiederaufbaus in einer neuen maltechnischen Abteilung gegründet.

Der materielle Wiederaufbau bestimmte die nächsten Jahre wesentlich, noch lange fehlte der nötige Platz für den Unterricht. Der Akademiebetrieb begann im Keller.²⁶⁷ Das zerstörte Dach wurde zunächst mit dem Metall verbliebener Aktenschränke geflickt, hielt aber nur bis zum Winter. Im Bericht der Akademie für die Jahre 1945–1948 wird die Lage detailliert geschildert, Sätze wie *„Für den Innenausbau haben wir einen Handwerker gewinnen können, der eine Kreissäge besitzt, so daß wir zum Teil altes Holz aus den geborgenen Beständen verwenden können.“*²⁶⁸ deuten die Schwierigkeiten des Unterfangens an. 1948 folgte eine größere Initiative zum Abschluss der Maßnahmen. Die Kunstakademie gab im Mai 1948 gemeinsam mit ihrem Förderverein eine Broschüre heraus mit dem Titel *„Wirkt mit am Wiederaufbau der Düsseldorfer Kunstakademie“*. Das Dach des Gebäudes war zu diesem Zeitpunkt noch nicht wiederhergestellt. Anfang 1948 wurde auch versucht, den Einsatz der Studierenden zu verstärken. Ähnliche Ansätze gab es auch an den anderen Kunstakademien, etwa in Dresden,²⁶⁹ Karlsruhe²⁷⁰ und an der Frankfurter Städelschule²⁷¹ sowie an den Universitäten.²⁷² In Düsseldorf wurde Studierenden im Probese­mester neben einer monetären Entlohnung eine

²⁶⁴ Vierzehntägiger Bericht, 12. November 1945, LAV NRW, NW 0060, Nr. 161, Bl. 77.

²⁶⁵ Lehrpläne und andere Quellen zum Akademieunterricht sind in Düsseldorf wie in den anderen deutschen Akademien rar, vgl. FARIAT 2018, S. 107.

²⁶⁶ Dokumente im Archiv der Kunstakademie Düsseldorf.

²⁶⁷ HEUSER 1963, S. 48, Typoskript. Der damalige Schüler Herbert Zangs berichtete, dass zunächst nur zwei der über fünfzig Räume einsatzfähig waren, siehe FARIAT 2018, S. 101. Der Keller beherbergte bald die geborgene Bibliothek der Akademie. Da sie neben dem Heizungsraum lag, wurde im Winter für eine Öffnungszeit bis 21 Uhr gesorgt, um den Studierenden, die in der Regel schlechte Wohnbedingungen zu ertragen hatten, einen längeren Aufenthalt in der Wärme zu ermöglichen, siehe Heinrich Jakob Schmidt, Vierzehntägiger Bericht vom 7. Januar 1946, LAV NRW, NW 0060, Nr. 161, Bl. 71.

²⁶⁸ STAATLICHE KUNSTAKADEMIE DÜSSELDORF 1948, S. 23.

²⁶⁹ *„[...] jeder, der an drei Tagen studieren wollte, [musste] etwa dieselbe Zeit beim Entrümmern helfen“*, siehe REHBERG 2014, S. 64.

²⁷⁰ HOFMANN 2004, S. 77.

²⁷¹ SCHMIDT 1982, S. 137.

²⁷² Der geforderte Arbeits­einsatz unterschied sich je nach örtlicher Lage, bei stark zerstörten Hochschulen betrug er etwa zwischen drei und sechs Monaten. Auch an der Universität Bonn konnten sich Studienanwärter durch den Baueinsatz einen Studienplatz sichern. Siehe KRÖNIG/MÜLLER 1990, S. 141ff., insbesondere S. 141.

Studienplatzgarantie in Aussicht gestellt.²⁷³ In einem Protestschreiben wandte sich Akademieprofessor Otto Pankok gegen dieses Vorhaben: „*Wer 6 oder 7 Jahre Soldat war, anschließend mehrere Jahre im Gefangenenlager verbrachte und jetzt endlich studieren möchte, dem drückt das Vaterland zum Dank eine Hacke in die Hand, und gleich für ein halbes Jahr! Will man mit Gewalt Staatsfeinde schaffen?*“²⁷⁴ Verpflichtend war der Einsatz allerdings wohl nicht und der Erfolg gering.²⁷⁵ Der Student Günter Blecks, der diesem „Bautrup“ angehörte, berichtete später, dass der Einsatz mit der Währungsreform, also im Juni 1948, geendet habe.²⁷⁶ Der Wiederaufbau wurde erst 1953 abgeschlossen.²⁷⁷

Die Eröffnungszeremonie fand am 31. Januar 1946 in der Aula der nahe gelegenen Luisenschule statt. Der musikalische Beitrag zur Veranstaltung war programmatisch: Gespielt wurde zunächst Georg Friedrich Händel, der in Halle an der Saale geborene Komponist, der fast fünfzig Jahre in England gelebt hatte und britischer Staatsbürger wurde. Nach den Ansprachen folgten zwei Stücke von Paul Hindemith, der als moderner Komponist im Nationalsozialismus ins Exil getrieben worden war. Wer diese Auswahl konkret traf, ist nicht bekannt. Josef Busley schlug allerdings seitens des Kulturministeriums für die Feier neben organisatorischen Details einen Ablaufplan vor, der bis zu den inhaltlichen Eckpunkten der Ansprache des Akademiedirektors ging.²⁷⁸ In seiner Rede am Eröffnungstag berücksichtigte Heuser dessen Wunsch, besonders auf die historische Bedeutung der Akademie und ihre Rolle im kulturellen Wiederaufbau Deutschlands einzugehen. In einer Laudatio von Kultusminister Werner Schütz auf Werner Heuser von 1950, auf die noch zurückzukommen sein wird, heißt es: „*Es wird mir immer unvergeßlich sein, wie Sie bei Ihrer Rede zur Wiedereröffnung der Staatlichen Kunstakademie deren Aufgabe im besonderen und der Kunst im allgemeinen umrissen, ohne auch*

²⁷³ Schreiben des Oberregierungsrats an Ministerialrat Busley vom 7. März 1948, LAV NRW, NW 0060, Nr. 149, Bd. I, Bl. 141. Siehe außerdem ein Schreiben von Werner Heuser an den Kultusminister und den Regierungspräsidenten vom 12. Februar 1948 mit Bitte um Bereitstellung von Arbeitskleidung, LAV NRW, NW 0060, Nr. 149, Bd. I, S. 148.

²⁷⁴ Schreiben von Otto Pankok an den Herrn Aufbauminister von Nordrhein-Westfalen, undatiert, LAV NRW, NW 0060, Nr. 149, Bl. 145.

²⁷⁵ Notizen für einen Lagebericht, undatiert (nach der Währungsreform), LAV NRW, NW 0060, Nr. 161, Bl. 136: „*Nachdem der Bautrup der Studenten der Staatlichen Kunstakademie sich aufgelöst hatte, ist es gelungen, zu Beginn des Monats April wieder einen Bautrup von 8 Studenten aufzustellen und es besteht die Hoffnung, mit ihrer Hilfe die Bauarbeiten wenigstens in Gang zu halten.*“ Ebenda, Bl. 138: „*Für den Bautrup der Staatl. Kunstakademie haben sich ursprünglich etwa 20 Studierende verpflichtet. Davon nahmen 3 tatsächlich die Arbeit auf, aber auch diese arbeiteten nur etwa 14 Tage, weil sie inzwischen eine lohnendere Beschäftigung fanden. Die Förderung der Bauarbeiten ist nicht mehr wie vor der Währungsfrage von der Teilnahme der Studierenden abhängig, da die Baufirma jetzt mehr Arbeiter bekommt, als sie beschäftigen kann. So sind die Bauarbeiten Anfang August mit etwa 30 Mann wieder aufgenommen worden.*“

²⁷⁶ BLECKS/SONDERMANN 2014.

²⁷⁷ MAI 1989, S. 193. Details zu den ersten Arbeiten am Gebäude im siehe STAATLICHE KUNSTAKADEMIE DÜSSELDORF 1948.

²⁷⁸ Josef Busley, Typoskript „Eröffnungsfeier der Staatlichen Kunstakademie“, 11. Januar 1946, LAV NRW, NW 0060, Nr. 149 II, Bl. 79 und 80.

nur eine dem Bereich der Politik angehörende Wendung – gar verletzender Art – zu benötigen.“²⁷⁹ Fragen der Mitschuld oder Kollektivschuld der Institution blieben unberührt. Heuser beschrieb in seiner Rede stattdessen einen Traditionsabbruch, der von außen aufoktroziert wurde: „Das [die positive historische Entwicklung der Akademie] hörte auf, als vor 13 Jahren ein anmassender Dilettantismus staatlicher Führung machthaberisch eingriff [...]. Die Muse der Kunst litt an Anämie und wenn sie nicht lethargisch hinüberdämmerte in das Reich der wesenlosen Schatten, so war dies nur ein Beweis für ihren auf Dauer nicht zu unterdrückenden Lebenswillen, aber keineswegs Verdienst ihrer Betreuer; sie wehrte sich eben gegen die Vergewaltigung trotz ihrer Entkräftung. Die Düsseldorfer Akademie hat sich dank des Verantwortungsbewusstseins und der Besonnenheit der meisten ihrer Angehörigen nicht völlig betören lassen, sondern hat die Bedingungen künstlerischer Arbeit nach Möglichkeit aufrecht zu erhalten versucht.“²⁸⁰ Die Kunstakademie verlor, in der Tat, 1933 einen Großteil ihres Handlungsspielraums, zahlreiche Kolleginnen und Kollegen und mit ihnen die ideelle Ausrichtung der Kaesbach-Ära. Es hätte dennoch mehr als genug Bedarf zur Aufarbeitung der institutionellen Vergangenheit gegeben. In Heusers Rede wurde eine überzeitliche Idee der Institution, eine mystische Essenz, angenommen. Eine Gleichsetzung mit ihren jeweiligen Angehörigen und deren Handeln fand nicht statt. Die Akademie wurde als unangreifbare Idee verstanden, der Nationalsozialismus als Kraft von außen beschrieben, Kontinuitäten wurden negiert, ja, es wurde ein Mythos der Widerständigkeit aufgebaut.²⁸¹ Der Nationalsozialismus wurde von Heuser – damit war er nicht allein – in seiner Rede mit Begriffen wie „Vergewaltigung“ in Verbindung gebracht, mit der Folge, dass die „eigentliche“ Akademie keine Schuld treffe. Dass die Düsseldorfer Kunstakademie im Nationalsozialismus mit bereits vor 1933 berufenen Künstlern wie Julius Paul Junghanns,²⁸² Franz Kiederich oder Max Clarenbach²⁸³ neben NS-Berufungen wie Werner Peiner,²⁸⁴ Richard Schwarzkopf,²⁸⁵ Joseph Enseling,²⁸⁶ Franz Radziwill²⁸⁷

²⁷⁹ Werner Schütz, Abschrift „Ehrung Werner Heuser“ vom 23. Mai 1950, LAV NRW, NW 0122, Nr. 50, Bl. 210–216, hier Bl. 216.

²⁸⁰ HEUSER 1948a, S. 9ff.

²⁸¹ Vgl. ROMAIN 1985, S. 419: „Mag sein, daß sich bei gründlichem Studium von manchem geheimem Kampf berichten ließe, auch vom Mut zum persönlichen Widerstand gegenüber den nationalsozialistischen Kulturmaximen, auch vom Beharren auf Qualität, doch die Gleichschaltung ließ kaum mehr als den stillen Trotz zu.“ Wengleich der Autor die Widerständigkeit in Frage stellte, ging er doch nur zu einer Art „inneren Emigration“ zurück und erörterte nicht die Art der Teilhabe der Akademie am Nationalsozialismus.

²⁸² VAN DYKE 2017.

²⁸³ Max Clarenbach schickte jedes Jahr, also 1937–1944, Bilder zur Großen Deutschen Kunstausstellung nach München (siehe die Eintragungen in der Forschungsplattform GDK Research, <http://www.gdk-research.de>, 20. Mai 2023); nach 1945 wurde er als einer von wenigen als eindeutiger Nationalsozialist nicht an die Kunstakademie zurückgeholt, siehe Kapitel 5.1.4.

²⁸⁴ HESSE 1995; DOLL 2010; PESCH/PESCH 2014, zur Berufung hier S. 32f.

²⁸⁵ Siehe Kapitel 4.3.2.

²⁸⁶ AUSST.-KAT. BERLIN 2021, S. 73.

²⁸⁷ VAN DYKE 2011.

und Leo Sebastian Humer²⁸⁸ eine nationalsozialistisch geprägte Geschichte hatte, die nicht mit der guten Gesinnung anderer Professoren aufgehoben werden konnte, wurde damit unter den Tisch gekehrt. Doch *„wahrscheinlich bedurfte es solcher Zusicherung, um für den Wiederbeginn motiviert zu sein.“*²⁸⁹

In seiner Eröffnungsrede thematisierte Werner Heuser auch Anforderungen an die akademische Lehre von Kunst, indem er Epigonentum und freie Kunst gegenüberstellte. Jene gründe auf erlernbaren Regeln, diese auf einem Verständnis echter Gesetze, der Gesetzmäßigkeiten der Kunst, die über die zeitbedingte Kunstpraxis hinaus gehe.²⁹⁰ Die handwerkliche Ausbildung der angehenden Künstlerinnen und Künstler sei ihm oberstes Ziel zur Schaffung einer Basis für freie Entfaltung. Abschließend bekräftigte Heuser in seiner Rede sein Ideal der Harmonie: *„Zu diesem Ziel wahrhaft versöhnender Einigung im Reich der Kunst das strebende Bemühen der Jugend zu wecken, zu weisen und zu fördern, ist die vornehmliche Pflicht unserer Staatlichen Kunstakademie. Damit werden auch die ehemals so gedeihlich auf das allgemeine Kunstleben einwirkenden Beziehungen zur freien Künstlerschaft und allen kulturell Interessierten wieder die einstige Verbundenheit erhalten, und Toleranz und Würdigung werden von neuem den Grundton harmonischen Zusammenklangs bilden in Freiheit, Vielfalt und Brüderlichkeit.“*²⁹¹

Am 3. Februar hielt Werner Heuser anlässlich der Wiedereröffnung auch eine kurze, pathetische Rundfunkrede.²⁹² Darin ging er, wie in seiner Eröffnungsansprache, auch auf die jungen Studierenden ein, die über 12 Jahre keinen freien Zugang zu Kultur hatten, sowie auf die Aufgabe der Akademie als Bildungsinstitut: *„Die Jugend ist glaubenswillig und begeisterungsdurstig, sie möchte erhoben und entrückt werden. Und wenn ihr die Zeit falsche Ideale bietet, so ist Hingabe an diese nicht Verschulden der Jugend, sondern es ist ein Unglück, dem sie preisgegeben war.“* Das Kollegium *„bürgt durch die Stärke der einzelnen Individualitäten sowohl für Rodung und Beackerung des Bodens wie auch für Saat und Aufwuchs mit gärtnerischem Verständnis.“* Bildung mit pflanzlichem Wachstum in Verbindung zu setzten, hat eine lange Tradition und wurde in Düsseldorf besonders durch Peter von Cornelius populär, der die dortige

²⁸⁸ Siehe zum Beispiel dessen Wandbild in der Ausstellung „Der Kampf der NSDAP“ im Jahr 1934, reproduziert in: BERING 2014, S. 25.

²⁸⁹ ROMAIN 1985, S. 419. Tony Judt hielt die *„collective amnesia“* für grundlegend für den schnellen Aufschwung Europas nach dem Krieg, siehe JUDT 2005, S. 61f.

²⁹⁰ Die Haltung, dass Kunst zwar nicht lehrbar sei, gewisse Grundlagen und Strategien aber sehr wohl, war weit verbreitet. Sie teilte beispielsweise auch Ewald Mataré, siehe z. B. MATARÉ 1997 (1915–1965), S. 205f. In Berlin machte sich Karl Hofer für diese These mit seiner Schrift *„Über das Gesetzliche in der Kunst“* stark, die als größeres, fragmentarisch gebliebenes Kompendium geplant war, siehe KUPPER 1995, S. 15.

²⁹¹ HEUSER 1948b, S. 12.

²⁹² Rundfunkansprache am 3. Februar 1946 ins Mikrophon, KaDü, Akte Werner Heuser, 96.62.

Kunstakademie zu Beginn des 19. Jahrhunderts als „*Pflanzschule*“ bezeichnet hatte.²⁹³ Das war Heuser sicherlich bekannt, er könnte bewusst darauf referiert haben. Die Ackermetapher mutet heute angesichts der Blut-und-Boden-Ideologie dennoch merkwürdig an. Auch Karl Hofer schrieb in der ersten Ausgabe der Zeitschrift „Bildende Kunst“: „*So finden wir uns vor der schwierigen Aufgabe, das Feld zu roden und zu säubern, bevor wir säen und pflanzen*“²⁹⁴ Hofer verband damit als Direktor der Hochschule für bildende Künste allerdings nicht nur die geistige Schulung der Studierenden, sondern auch einen wirklichen Neuanfang statt eines Wiederaufbaus.²⁹⁵

5.1.4 Entnazifizierung und Reintegration

In Westdeutschland bestand in allen Bereichen des öffentlichen Lebens ein Spannungsfeld zwischen formaler Entnazifizierung und faktischer Reintegration vormaliger Parteigenossinnen und -genossen. Von vielen Betroffenen wurden die Entnazifizierungsmaßnahmen als große Ungerechtigkeit empfunden, sei es aufgrund zonaler Unterschiede,²⁹⁶ der Einzelentscheidungen der Spruchkammern oder der Macht der persönlichen Verbindungen. Die Tatsache, dass kurz nach Kriegsende leichtere Fälle vorgezogen, aber noch strenger entschieden wurden als spätere härtere Fälle, während deren Beurteilung sich die politischen Prioritäten der Besatzungsmächte bereits verschoben hatten, trug weiter dazu bei.²⁹⁷ Die Spruchkammern galten schnell als Mitläuferfabriken,²⁹⁸ in denen mit persönlichen Kurzgutachten, sogenannten Persilscheinen, Tausende von ihrer Verantwortung freigesprochen wurden. Je stärker das Ungerechtigkeitsempfinden wuchs, desto bereitwilliger wurden Persilscheine ausgestellt. Auch Werner Heuser stellte sich dafür vielfach zur Verfügung.²⁹⁹ Als – im pauschalen Verständnis der Zeit – „Entarteter“ und damit Opfer des Nationalsozialismus konnte der Akademiedirektor, der durch sein

²⁹³ MAI 2010, S. 114. Diese Metapher diene Cornelius dazu zu verdeutlichen, dass das „Gepflanzte“ ab einem gewissen Punkt sich selbst überlassen werden müsse.

²⁹⁴ Zitiert nach: FISCHER-DEFOY 1988, S. 247.

²⁹⁵ Zur Frage „Wiederaufbau oder Neuanfang“ an der Berliner Akademie siehe FISCHER-DEFOY 2001.

²⁹⁶ „*Ihnen [den Bürgern] war unbekannt und blieb unverständlich, dass Briten und Franzosen angesichts der Versorgungslage im eigenen Land in erster Linie an einem raschen wirtschaftlichen Wiederaufbau und einer damit einhergehenden Reduktion der Besatzungskosten gelegen war, amerikanische Wähler hingegen nach einem als Kreuzzug gegen den Nationalsozialismus geführten Krieg eine effektive Denazifizierung erwarteten.*“, siehe BORGSTEDT 2009, S. 90.

²⁹⁷ Ebd., S. 91.

²⁹⁸ Ebd., S. 88.

²⁹⁹ Siehe einige Schreiben im Nachlass Werner Heuser sowie, aus dem Nachlass Mira Heuser, ein Schreiben an Agnes Waldhausen vom 12. September 1946: „*Werner kann bei Entnazifizierungsprozess sicher helfen. Er hat schon vielen geholfen und bestimmt schwereren Fällen als der deine!*“

Amt eine zusätzliche Bestätigung seiner Stimme im demokratischen Deutschland mitbrachte, als hervorragende Referenz gelten.

Die britische Militärregierung behielt sich bis Oktober 1947 das oberste Entscheidungsrecht über Entnazifizierungsmaßnahmen vor. In der Regel wurde sie von deutschen Gremien beraten.³⁰⁰ Sie waren im Herbst 1945 angeordnet und im Januar 1946 mit Nachdruck gebildet worden.³⁰¹ Im Januar 1946 folgte – damit eine „zweite Phase“ der Entnazifizierung in der britischen Zone einleitend³⁰² – eine Direktive, der zufolge alle aktiven NSDAP-Mitglieder aus öffentlichen Ämtern und anderen höheren Stellen zu entfernen seien. Einige Monate später wurden in den Städten und Landkreisen Entnazifizierungshauptausschüsse gegründet, die wiederum Unterausschüsse ausbildeten und der Militärregierung unterstellt waren.³⁰³ Am 11. Dezember 1947 entstand durch Beschluss der Landesregierung die Behörde des „Sonderbeauftragten für die Entnazifizierung in NRW“, der die Aufgaben übernahm.³⁰⁴

Auch an der Düsseldorfer Kunstakademie, die der „Section Monuments, Fine Arts and Archives Branch“³⁰⁵ der britischen Militärregierung zugehörte, wurden entsprechende Stellen gebildet, die Vorschläge unterbreiten sollten. Zuvor wurde die politische Vergangenheit des Kollegiums im Vertrauens- und Personalausschuss der Akademie behandelt. Am 22. Oktober 1945, also noch vor der Berufung Heusers in das Direktorenamt, wurden die entsprechenden Fragebogen ausgewertet, allerdings erst kurz vor Weihnachten weiterbearbeitet.³⁰⁶ Das Protokoll unterzeichneten für den Personalausschuss Werner Heuser, Franz Kiederich und Regierungsrat Hans Lindner. Dass ausgerechnet Kiederich, der Hitlerporträtmaler, eine derartige Position einnahm, gehört zu den nie öffentlich ausgetragenen Skandalen der Zeit. Es wurden von dem Komitee zwei Listen aufgestellt, eine mit nicht mehr tragbaren Angestellten, eine weitere mit solchen *„die entweder völlig einwandfrei sind oder die nach Ansicht des Ausschusses trotz Parteizugehörigkeit nicht als aktiv gewesene Nationalsozialisten anzusehen sind.“*³⁰⁷ Die Liste gab somit keine Auflistung nach zuvor definierten Kriterien, sondern

³⁰⁰ BORGSTEDT 2009, S. 93f.

³⁰¹ KRÜGER 1986, S. 90; siehe auch HÜTTENBERGER 1986, S. 49.

³⁰² Die Phaseneinteilung ebd., S. 48ff. Die Direktive Nr. 24 wurde am 12. Januar 1946 erlassen, siehe ebd., S. 49.

³⁰³ LESSAU 2020, S. 297.

³⁰⁴ Tektonikknoten 4.6, Landesarchiv NRW Abteilung Rheinland.

³⁰⁵ Diese Section gehörte zunächst zur Internal Affairs and Communication Division, ab Mitte 1946 als Section zur Education Branch, siehe STEINERT 1998, S. 28.

³⁰⁶ Protokoll der Sitzung des Personalausschusses vom 19. Dezember 1945, LAV NRW, NW 0060, Nr. 178, Bl. 2. Der Bescheid der Zulassung von Lehrkräften erfolgte daraufhin durch den Brigadier des Commanding Military Government an den Oberpräsidenten der Nord-Rheinprovinz am 31. Dezember 1945, siehe LAV NRW, NW 0060, Nr. 163, Bl. 12 sowie vom 22. Januar 1946, Bl. 16.

³⁰⁷ Protokoll der Sitzung des Personalausschusses vom 19. Dezember 1945, LAV NRW, NW 0060, Nr. 178, Bl. 2ff.; siehe Hinweise darauf auch bei HORN 1981, S. 85 und BERING 2014, S. 34.

Ansichten wieder. Paul Bindel wurde schließlich überhaupt nicht diskutiert, da er sich noch in Kriegsgefangenschaft befand. Wie Heinrich Jakob Schmidt, der bereits unmittelbar nach Kriegsende aktive Vertreter des Direktors, eingeordnet wurde, bleibt aus den gesichteten Akten unklar. In einer Aktennotiz Heusers über Unzufriedenheiten im Kollegium geht hervor, dass er SA-Mann und Parteimitglied gewesen sei und unter anderem deshalb Sepp Mages und Walter von Wecus seine Ersetzung gefordert hatten.³⁰⁸ Schmidt blieb jedoch bis zu seiner Pensionierung im Amt und nahm Einfluss auf die Akademiegeschichte. Angemerkt werden muss an dieser Stelle, dass die Listen noch vor der ersten Kontrollratsdirektive vom Januar 1946 erstellt wurden. Es gab damit noch keine verbindlichen Handreichungen für die Entnazifizierungsmaßnahmen, insbesondere darüber, ab wann jemand als belastet zu gelten hatte.

In die „Liste A“ der untragbaren Personen wurden als überzeugte Nationalsozialisten Max Clarenbach und Julius Paul Junghanns aufgenommen, aufgrund ihrer frühen Parteizugehörigkeit oder Funktionen innerhalb der Partei außerdem die Herren Richard Schwarzkopf, Leo Sebastian Humer, Erhardt Klonke, Hermann Isenmann, Franz Stach, Gisbert Kobs und, handschriftlich ergänzt, der Architekt Karl Pfeiffer.³⁰⁹ Der weitaus größere Teil des Kollegiums – insgesamt 21 Namen – wurden als „politisch einwandfrei“ oder „politisch völlig einwandfrei“ eingestuft oder, wie im Fall von Wilhelm Herberholz, trotz Parteimitgliedschaft argumentativ reingewaschen: „*War Parteimitglied, gehörte verschiedenen Organisationen an, ist aber völlig harmlos ohne politischen Ehrgeiz. Sein Bleiben ist sehr wünschenswert.*“ Ähnliches liest man bei Joseph Enseling: „*Parteimitglied, förderndes Mitglied der SS. Ob er trotzdem im Amt verbleiben kann, vermag der Vertraungsrat [sic] nicht zu beurteilen. Aus menschlichen und sachlichen Gründen wäre es sehr zu begrüßen. Besonders, da Enseling im Grunde völlig unpolitisch ist.*“ Vor derartige Rätsel gestellt, möchte man gerne eine Definition des Unpolitischen mitprotokolliert bekommen.³¹⁰ Enseling hatte mehrere öffentliche Aufträge des nationalsozialistischen Staates ausgeführt, unter anderem arbeitete er an dem vom Emil Fahrenkamp entworfenen Gauehrenmahl der NSDAP in Essen mit dem Titel „Blutzeugen der Bewegung“ mit.³¹¹ Herberholz und Enseling blieben im Amt und konnten ihre künstlerischen Karrieren erfolgreich fortsetzen. Die Militärregierung traf ihre Entschlüsse allerdings nicht

³⁰⁸ Aktennotiz von Werner Heuser vom 23. März 1946, LAV NRW, NW 0060, Nr. 179, Bl. 5.

³⁰⁹ Protokoll der Sitzung des Personalausschusses vom 19. Dezember 1945, LAV NRW, NW 0060, Nr. 178, Bl. 3.

³¹⁰ Erst in der 38. Direktive des Alliierten Kontrollrats vom 12. Oktober 1946 allerdings wurden fördernde Mitglieder der SS als potenziell belastet eingestuft, wenn sie ab 1939 beigetreten waren oder bei früherem Eintritt eine gewisse Beitragssumme überschritten hatten. Siehe Verfassungen der Welt, <http://www.verfassungen.de/de45-49/kr-direktive38.htm> (20. Mai 2023). Zum „Unpolitischen“ siehe DOMM 1989, S. 143.

³¹¹ AUSST.-KAT. BERLIN 2021, S. 73.

anhand der Beurteilung des Personalausschusses, sondern mitunter direkt anhand der Fragebögen. Dies zeigt sich in der Korrespondenz zum Fall Julius Paul Junghanns, der, obwohl er den Kollegen als überzeugter Nationalsozialist bekannt und auch entsprechend gelistet worden war, im Bescheid der Militärregierung als genehm aufgeführt wurde. Die Akademie wurde daraufhin verständigt, dass sie selbst noch eine weitere Überprüfung erbeten könne, was sie auch tat.³¹² Im Mai reichte Josef Busley bei der Militärregierung Fragebögen einer Reihe ehemaliger Lehrender ein, die offenbar strittig waren, darunter Emil Fahrenkamp, Fritz Becker, Julius Paul Junghanns sowie drei weitere Akademieangestellte.³¹³ Junghanns wurde letztlich entlassen. In diesem Fall wird der mögliche Einfluss der deutschen Ausschüsse auf Entnazifizierungsprozesse deutlich.³¹⁴ Zugleich setzte sich der Personalausschuss der Akademie aber aktiv für die Zahlung eines „Ruhegehalts“ an Junghanns ein.³¹⁵ De facto hatte der 1876 geborene Künstler, längst im Rentenalter, also keine schweren Folgen zu tragen.

Der Entnazifizierungsausschuss der Akademie, bestehend aus den Professoren Heuser, Coester, Mataré und Kamps sowie aus dem Entnazifizierungsausschuss der Düsseldorfer Regierung, dem Geschäftsführer Scheffle und dem ehemaligen Bürgermeister Haently,³¹⁶ arbeitete bis in den Oktober desselben Jahres. Ende des Monats meldete Heuser an die Militärregierung: „Die Entnazifizierung des Lehrkörpers der Akademie, soweit der sich im Dienst befindet, ist erfolgt.“³¹⁷ Für die Beurteilten gab es jedoch weitere Berufungsinstanzen. Während Fahrenkamp durch Einspruch vor allem versuchte, seine Pension zu sichern, fand Becker sogar zurück an die Akademie.³¹⁸

³¹² Aktennotiz von Josef Busley vom 30. Januar 1946, LAV NRW, NW 0060, Nr. 163, Bl. 20.

³¹³ Es handelte sich dabei um Claus Köhler-Achenbach, Willy Dünnwald und Franz Stach, siehe Schreiben von Josef Busley an die Abteilung Education der Militärregierung vom 28. Juni 1946, LAV NRW, NW 0060, Nr. 163, Bl. 36.

³¹⁴ Zur abermaligen Überprüfung von Junghanns siehe LAV NRW, NW 0060, Nr. 163, Bl. 17. Zur Genehmigung der Professoren Otto Coester, Wilhelm Herberholz, Josef Mages, Ewald Mataré, Heinrich Jakob Schmidt, Wilhelm Schmurr, Walter von Wecus, Joseph Enseling, Werner Heuser und Franz Kiederich siehe das Schreiben der Militärregierung an den Oberpräsidenten vom 31. Dezember 1945, LAV NRW, NW 0060, Nr. 163, Bl. 12. Zur Genehmigung von Hedwig Schuir, Heinrich Kamps, Julius Paul Junghanns, Wilhelm Geerst, Theo Geerst, Hildegard Gruettner, Christel Keller, August Krueger, Minny Jahns, Emil Meyer, Rudolf Moritz, Albert Winter, Anna Foulon sowie der Ablehnung von Fritz Becker, Robert Felbecker, Franz Stach und Hermann Isenmann siehe das Schreiben der Militärregierung an den Oberpräsidenten vom 22. Januar 1946, ebd., Bl. 16.

³¹⁵ Aktennotiz von Werner Heuser vom 23. März 1946, LAV NRW, NW 0060, Nr. 179, Bl. 5.

³¹⁶ Schreiben von Josef Busley an die Abteilung Education der Militärregierung vom 28. Juni 1946, LAV NRW, NW 0060, Nr. 163, Bl. 36. Der vorgesehene Vertreter der SPD vom Entnazifizierungsausschuss kam offenbar nie dazu. Bei „Haently“ handelte es sich vermutlich um den ehemaligen Bürgermeister von Dingelstädt bei Erfurt Karl Paul Haendly.

³¹⁷ Schreiben von Werner Heuser an die Militärregierung über Kultusminister und Regierungspräsident vom 29. Oktober 1946, LAV NRW, NW 0060, Nr. 163, Bl. 62.

³¹⁸ HEUTER 2002, S. 151 und Anm. 618 auf S. 203.

Auch die Studierenden hatten ab Mai 1946 Fragebögen zur „politischen Überprüfung“ auszufüllen.³¹⁹ Im Laufe des Monats waren 132 der 169 Fragebögen ausgewertet. Entlastete wurden in Gruppe A eingestuft. In Gruppe B (minderbelastet) eingeordnet wurden Personen, die der Deutschen Arbeitsfront, Kraft durch Freude oder der Nationalsozialistischen Volkswohlfahrt angehört hatten sowie als Mitglieder von Hitlerjugend und Bund deutscher Mädel unter 14 Jahren alt gewesen waren.³²⁰ Die Maßnahme betraf alle 187 Studierenden. Die Listen wurden zunächst der Abteilung Education im Headquarter der Militärregierung vorgelegt, in der eine bislang nicht weiter identifizierte Miss M. M. Abbott erste Ansprechpartnerin für die Kunstakademie war. Abbott gab die Listen mit Korrekturwünschen zurück.³²¹ 10% der Studierenden durften nach der Entnazifizierungsmaßnahme aus der Kategorie C (belastet) stammen. Heute irritiert diese relative Folgenlosigkeit der Einordnung. Direktor Heuser wandte sich an die Militärregierung, um eine Erhöhung der zugelassenen Studierendenzahl auf 200 zu erwirken. Dies begründete er nicht allein damit, dass die Düsseldorfer Kunstakademie die einzige Institution ihrer Art in der britischen Besatzungszone und die Nachfrage größer als das Angebot sei, sondern auch damit, dass bei der offiziellen Zulassungszahl von 130 nur 13 Studierende aus der Gruppe C zugelassen werden könnten.³²² Dies erschien ihm zu niedrig. Dem Antrag wurde nicht stattgegeben.³²³

Werner Heuser hielt, wie man auch an diesem Vorgang sieht, nicht viel von einer strengen Entnazifizierung. Wie in Kapitel 5.2 noch deutlich werden wird, vertrat er außerdem überzeugt die Auffassung, Kunst und Politik seien strikt voneinander getrennt zu beurteilen. Im Zusammenhang mit seiner Arbeit für den Landesberufsverband Bildender Künstler Nordrhein-Westfalen wird sich zeigen, dass er eine Reintegration von Nationalsozialistinnen und Nationalsozialisten für die neue Demokratie für unerlässlich hielt. Auch seine emotionale Bindung an Einzelne ließ ihn selbst eindeutige Nationalsozialisten in seinem Umfeld akzeptieren. Eduard von Perfall, dem NS-Wortführer des Künstlerverein Malkasten, schrieb er beispielsweise zu dessen 70. Geburtstag 1952 ein Gedicht mit den Versen: „*Man ist verschiedenen Weg gegangen, / entsprechend der Persönlichkeit, / doch wie wir Beide angefangen, / vergisst sich*

³¹⁹ Werner Heuser, Monatsbericht Mai 1946 vom 22. Mai 1946, LAV NRW, NW 0060, Nr. 161, Bl. 36.

³²⁰ Aktennotiz von Josef Busley, „Politische Überprüfung der Studierenden an der Staatlichen Kunstakademie“ vom 28. Juni 1946, LAV NRW, NW 0060, Nr. 149 II, Bl. 164.

³²¹ Ebd.

³²² Schreiben von Werner Heuser an die Militärregierung, Abteilung Erziehung vom 28. Mai 1946, LAV NRW, NW 0060, Nr. 149 II, Bl. 166. In dem Schreiben argumentiere er auch, dass die vormalige Mitgliedschaft beim Nationalsozialistischen Deutschen Studentenbund nicht schärfer bewertet werden dürfe als die Mitgliedschaft bei der Hitlerjugend, da diese an der Düsseldorfer Akademie nie eine starke Wirkung entfaltet habe.

³²³ Die Erhöhung wurde erst für das Wintersemester 1947/1948 genehmigt, siehe Schreiben der Abteilung Education der Militärregierung an Werner Heuser vom 1. Oktober 1947, LAV NRW, NW 0060, Nr. 151, Bl. 65.

nicht, und man erfreut / des ändern sich aus tieferen Gründen / als denen gleicher Anschauung, / denn immer wird in ihm man finden / lebendige Erinnerung.“³²⁴ Ein ähnliches, noch etwas herzlicheres Gedicht schrieb er 1953 für Richard Schwarzkopf, den Künstler der Holzschnittfolge mit dem Titel „Der Kampf der SA“.³²⁵

Als Ende der 1940er-Jahre – und nicht etwa erst 1968 – das Entnazifizierungsthema von Studierenden kritisch auf den Tisch gebracht wurde, lehnte Werner Heuser jede Verantwortung ab. *„Als ich mit der Leitung der Akademie betraut wurde, hielt ich es nicht für meine Aufgabe, die politisch entlasteten Akademie-Lehrer zu disqualifizieren, welche mir von früher als gute Lehrer, anständige Menschen und verängstigte oder gutgläubige Parteimitläufer bekannt waren. Trotzdem ich persönlich durch die Nazidiktatur Entlassung vom Amt und mancherlei Gefährdung erfuhr, hielt ich es vielmehr für richtig und geboten, dem Neuaufbau der Akademie Kräfte zu erhalten, die nach Möglichkeit bestrebt gewesen waren, auch während der Hitlerzeit die Unterweisung der Studierenden auf Grund langjähriger Erfahrung vom künstlerischen Gesichtspunkt aus sich angelegen sein zu lassen.*“³²⁶ Er verwies damit auf die Zuständigkeit der politischen Stellen. Kompetenzen waren insbesondere in Nordrhein-Westfalen in der Tat unklar kommuniziert.³²⁷ Sicherlich bestand bei Heuser, von seiner persönlichen Haltung zum Thema abgesehen, eine reelle Unsicherheit, und er muss sich überdies durch die Akzeptanz von Kollegen wie Enseling und Herberholz durch die Militärverwaltung bestätigt gefühlt haben. Johannes-Dieter Steinert machte die Entnazifizierungspolitik der Briten partiell auch für die nachfolgenden Ereignisse an der Kunstakademie verantwortlich: *„Vor dem Hintergrund der von der Militärregierung bestätigten Entscheidungen muß sich die Frage stellen [sic], ob der Neubeginn 1945/46 so konsequent durchgeführt wurde, wie viele es erwartet hatten, oder ob sie nicht in einem erheblichen Maße für das schlechte Klima an der Kunstakademie in der ‚Ära*

³²⁴ Werner Heuser, Gedicht zum 70. Geburtstag von Eduard von Perfall vom 28. Januar 1952, Nachlass Werner Heuser.

³²⁵ Werner Heuser, Gedicht „Man kann verschiedener Meinung sein und doch einander schätzen [...]“ an Richard Schwarzkopf, 1. Mai 1953, Nachlass Werner Heuser.

³²⁶ Schreiben von Werner Heuser an Oberstadtdirektor Hensel vom 23. Juli 1948, KaDü, LN 4.4 – 98.2. Im Folgenden führte er aus, wer aus politischen Gründen nicht zurückberufen wurde (darunter die Professoren Fahrenkamp, Junghanns, Clarenbach und Peiner). Die Weiterbeschäftigung der anderen rechtfertigte er im Einzelnen (Schmurr, Schmidt, Herberholz, Herzog, Coester, Enseling, Bindel, von Wecus, Mages und Schreiber).

³²⁷ *„Und nun passierte in Nordrhein-Westfalen Merkwürdiges: Die Entnazifizierungsausschüsse erhielten in rascher Folge verschiedene Anweisungen und Verordnungen der Militärregierung zur Entnazifizierung, die sich inhaltlich kaum unterschieden. Es entstand eine chaotische Verfahrenslage, die von niemandem durchschaut wurde. In der britischen Besatzungszone, und dies war in der Tat ein Spezifikum, gab es ab Oktober 1946 zwei von einander getrennte Verfahren: das Überprüfungsverfahren, bei dem die Briten entschieden, ob jemand zu entlassen sei oder nicht, und das Kategorisierungsverfahren, bei dem die deutschen Hauptausschüsse entschieden, in welche Kategorie mit welchen Sanktionen jemand einzureihen sei.“*, siehe KRÜGER 1986, S. 92.

Heuser' mitverantwortlich waren. Hier wurde ein Signal gesetzt, daß die Zugehörigkeit zur NSDAP oder gar die Förderung der SS kein Ausschließungsgrund darstellte. Umso weniger konnte dies bei künftigen Berufungen eine Rolle spielen. Kritisch ist ferner zu fragen, ob die Militärregierung selbst durch ihr Drängen auf eine rasche Wiedereröffnung des Lehrbetriebs an der Düsseldorfer Kunstakademie wie im übrigen Hochschulwesen eine breite Auswahl unter den Hochschullehrern innerhalb wie außerhalb Deutschlands verhinderte.³²⁸ Für eine Einschätzung von Heusers Haltung zur Entnazifizierung muss außerdem auf seine Prioritäten an der Akademie verwiesen werden, die ganz eindeutig von den unmittelbaren Lebensbedingungen geprägt waren. In einem längeren Bericht vom 27. September 1946 formulierte er knapp, die Entnazifizierung habe keine Schwierigkeiten mit sich gebracht: „Die Hochschule hat sich den schädlichen Einflüssen des Nationalsozialismus mit Erfolg entziehen können.“ Direkt anschließend stellte er fest: „Das schwierigste Problem ist die Ernährung“.³²⁹ Auf die Ernährungslage wird in Kapitel 5.1.7 noch näher eingegangen.

Eine etwas spätere Wiedereröffnung mit mehr Zeit für den materiellen Aufbau und die personelle Aufstellung, eine Neugründung statt einer Wiedereröffnung, wäre ein mögliches Mittel für einen klareren Neuanfang gewesen.³³⁰ Dass dies allerdings auch scheitern konnte, zeigen die Vorgänge in München. Die Stadt stand unter amerikanischer Besetzung und hatte ihre Akademie Anfang 1946 aufgelöst und im Juni desselben Jahres neu gegründet. Ansätze zur Erneuerung des Kollegiums gerieten allerdings schnell in den Hintergrund. Die Entlassung des belasteten Hermann Kaspar wurde wieder zurückgenommen,³³¹ und zwischen 1949 und 1952 mit Bernhard Bleeker, Olaf Gulbransson, Joseph Wackerle und Richard Knecht NS-nahe ehemalige Akademieprofessoren zu Ehrenmitgliedern ernannt.³³² Wackerle, der nach 1933 eine erfolgreiche Karriere verfolgt hatte und in die Gottbegnadeten-Liste aufgenommen worden war, verlor noch nicht einmal zeitweise seine Professur. Derartige, heute unverständliche personelle Kontinuitäten setzen ein Klima der öffentlichen Akzeptanz entsprechender Entscheidungen voraus.

³²⁸ STEINERT 1998, S. 49.

³²⁹ Werner Heuser, „Bericht für die Kommission F.S.S.“ vom 27. September 1946, LAV NRW, NW 0060, Nr. 161, Bl. 41–45, hier S. 42.

³³⁰ Zur Diskussion um Wiederaufbau oder Neugründung in Karlsruhe siehe HOFMANN 2004. Einen Vergleich zwischen den Akademien in Düsseldorf und Karlsruhe stellte zuvor Volker Rattemeyer her, allerdings ging es ihm um personelle Veränderungen und inhaltliche Schwerpunktsetzungen bis in die 1980er-Jahre hinein (RATTEMEYER 1985).

³³¹ RUPPERT 2008. Kaspar wurde später sogar Vizepräsident. Siehe auch FASTERT 2007.

³³² NERDINGER 1985, S. 195.

5.1.5 Hans Schwippert und die freie und angewandte Kunst

Der Lehrbetrieb an der Düsseldorfer Kunstakademie war bis 1944 aufrechterhalten und dann unterbrochen worden.³³³ Als bereits Ende 1945 provisorisch der Unterricht aufgenommen wurde, übernahm Werner Heuser selbst neben dem Direktorenamt, gemeinsam mit Wilhelm Schmurr, wieder seine vormalige Zeichenklasse.³³⁴ Möglicherweise ist sie in einer Zeitungs-fotografie der Zeit zu sehen (Abb. 173). Gerda Bohrer Borges, die 1946 ihr Studium bei Heuser begann und später in die Bühnenbild-Klasse von Walter von Wecus wechselte, berichtete in einer kleinen selbstverlegten Schrift, die wenigen zugelassenen Studierenden hätten pro Woche sieben Blatt Zeichenpapier ausgehändigt bekommen.³³⁵ Tatsächlich war die Beschaffung von Farben, Staffeleien, Modellierböcken, Druckplatten und ähnlichem eine wesentliche Sorge Werner Heusers in der Aufbauzeit.³³⁶

Über Heusers Unterricht berichtete Bohrer Borges: *„Der Raum ist brechend voll. Nur drei Mädchen, Annemarie, Brigitte und ich.“*³³⁷ Da es anfangs noch kein Aktmodell gab, zeichnete man eine Ritterrüstung, Stoffe, Totenschädel und ein älteres männliches Modell. *„Direktor Heuser ist immer zufrieden mit uns. Nur einem sagt er: ‚Ich weiß nicht, warum Sie hier überhaupt sitzen.‘ (Dabei fällt mir auf, dass er der Einzige ist, der fast immer auf einem der wenigen Stühle sitzt.) Er ist Balte. Ihm hatten die Sieger erlaubt, Kunst bei uns zu machen. Einfach so, ohne Mappe zu schicken und ohne Jury. Wenn einer vom Amt geschickt wird hat er nicht unbedingt Lust zu zeichnen.“*³³⁸ Heuser setzte auf die Erlernung der technischen und kompositorischen Grundlagen, wie in einem Zeitungsartikel bemerkt wurde: *„Er stellt alle Doktrinen zurück, um für seine Schüler einen Anfang zu gewinnen. Zeichnen lernen, Formen erfassen, Komposition an die Stelle von Arrangement setzen – und ruhig wachsen lassen. Das sind Heusers Wege zur begabten Jugend.“*³³⁹ Die Schüler sollten ihr Handwerk lernen – Handwerk im Sinne von Erfolg sichernden Grundfertigkeiten, nicht eines handwerklichen Produkts. In seinem Bild „Arbeitspause“, das möglicherweise in die Sammlung des Düsseldorfer Kunstpalasts gelangte, weil es die in diesem Kapitel rekonstruierten Vorgänge künstlerisch kommentiert, hat sich Werner Heuser später noch einmal mit dem Verhältnis von Kunst und Handwerk

³³³ REUTER 2014, S. 132.

³³⁴ Ebd., S. 134.

³³⁵ BOHRER BORGES 2005, S. 5.

³³⁶ Siehe die Monatsberichte in LAV NRW, NW 0060, Nr. 161.

³³⁷ BOHRER BORGES 2005, S. 5.

³³⁸ Ebd., S. 9. Sie berichtete auch, dass viele aus Mangel an Wohnung in der Kunstakademie schliefen, obwohl es verboten war. Der Nachwächter ließ sie gewähren. Ob damit Oberinspektor Heinz gemeint ist, der in Kapitel 5.1.7 Erwähnung finden wird, ist unklar.

³³⁹ Anonym, „Von der Residenz zur Landeshauptstadt. Düsseldorfer Art der Bewährung – Stadtpolitik, Malerei und Mode“, in: unbekannte Zeitung, Nachlass Werner Heuser.

beschäftigt (G 1952-3). Gezeigt ist eine Werkstattssituation mit drei Personen, die – so deuten es die Zierrahmen an der hinteren Wand an – an Gemälden arbeiten. Er stellte das künstlerische Schaffen betont als physischen, möglicherweise sogar arbeitsteiligen Prozess dar und deutete mit der Darstellung des Essens die ökonomische Seite, den Broterwerb an. Zwei Jahre nach der Entstehung des Gemäldes schloss er eine Rede zur Eröffnung der Winterausstellung Düsseldorfer Künstler mit den Versen: *„Es haben Kunst und Wirtschaft eins gemein; / sie mögen noch so sehr verschieden sein, / sie gehen nach Brot und wollen reussieren / und müssen durch die Arbeit existieren. / Die Wirtschaft lebt, wenn sie erfasst die Zeit, / die Kunst dagegen für die Ewigkeit. / Der Künstler selber pendelt zwischen Polen: / er möchte Ruhm und auch den Lohn sich holen.“*³⁴⁰ Damit sind bereits einige Aspekte seiner Haltung zum Verhältnis von Kunst, Handwerk und Wirtschaft angedeutet, welches die Nachkriegskunstgeschichte der Kunstakademie entscheidend bestimmte.

Die Trennung von freier Kunst und Handwerk bestimmte die Geschichte der Kunstakademien im 19. Jahrhundert mit.³⁴¹ Ab Mitte des 19. Jahrhunderts fand dies Ausdruck in der Einrichtung eigener Kunstgewerbeschulen. Akademien und die sogenannte akademische Kunst zeichneten sich mehr und mehr durch ihre betonte Zweckfreiheit aus. Die Frage nach einer engeren Verbindung zwischen freien und angewandten Künsten an den Kunsthochschulen wurde im letzten Drittel des Jahrhunderts gestellt, unter anderem im Anschluss an die britische Arts-and-Crafts-Bewegung, und ab 1916/19 verstärkt verfolgt.³⁴² In Düsseldorf wurde die Kunstgewerbeschule ab 1903 von dem Reformator Peter Behrens geleitet. Ab 1912/13 kooperierte sie mit der Kunstakademie im Bereich Baukunst.³⁴³ 1919 wurde sie, längst unter Leitung des Nachfolgers, dem Architekten Wilhelm Kreis, geschlossen und ihre Abteilungen teilweise in die Handwerker-ausbildung, teilweise in die Kunstakademie integriert. Die Architektur avancierte in dieser Zeit zur Leitkunst.³⁴⁴ Dies stand, wie das Bauhaus exemplifiziert, in Verbindung mit der Gesamtkunstwerkidee. Die städtische Entscheidung, die Kunstgewerbeschule aufzulösen, wurde von

³⁴⁰ Redemanuskript Werner Heusers vom 28. November 1954, Nachlass Werner Heuser.

³⁴¹ MAI 1985, S. 11ff. Für München siehe RUPPERT 2017 (1998), S. 483: *„In den programmatischen Passagen der 1844 formulierten und schließlich 1846 erlassenen Münchner Akademiereform wurde eine Spaltung in ‚hohe‘ und gewerbebezogene Kunst festgeschrieben. Die fünfziger und sechziger Jahre sind hierbei als eine ‚Sattelzeit‘ der institutionellen Verfestigung dieser Differenz in zwei unterschiedliche Berufsbilder und Wertigkeiten des künstlerischen Arbeitens zu betrachten. In dieser Phase wurde der Begriff des ‚akademischen Künstlers‘ ausformuliert.“*

³⁴² MAI 1981; PEVSNER 1973, S. 286; siehe auch RUPPERT 2017 (1998), Kapitel „Die Ausbildung zum Maler. Die Kunstakademie als legitime Ausbildungsinstitution der Professionalisierung“ und „Diskurs über die Ausbildung“ (S. 548ff., S. 262).

³⁴³ WIENER 2012, S. 84f.

³⁴⁴ Ebd., insbesondere S. 74, S. 82; zu Wilhelm Kreis und der Kunstgewerbeschule siehe MOELLER 1994.

manchen als rückschrittlich kritisiert,³⁴⁵ führte aber de facto zu einer zeitgemäßen Annäherung der Gattungen an der Kunstakademie.³⁴⁶ War die Zusammenführung der Ausbildungsstätten und die Stärkung der Werkstätten noch unter dem Direktor Fritz Roeber erfolgt, befürwortete dessen Nachfolger ab 1924, Walter Kaesbach, die verstärkte Einbeziehung angewandter Kunst. Er unterstützte, wie bereits erwähnt, den von Behrens und Kreis mitbegründeten Werkbund. Nach der Machtübernahme der Nationalsozialisten fiel deren Bevorzugung des Monumentalen an der Düsseldorfer Akademie auf fruchtbaren Boden. Die dort seit jeher gelehrte Architektur erfuhr eine wesentliche Stärkung, als mit Peter Grund und Emil Fahrenkamp zwei Architekten zu Direktoren berufen wurden. Neben den Akademien setzten der NS-Staat auf reine „Meisterschulen des Handwerks“, die ehemaligen Kunstgewerbeschulen, aus denen sie Architektur und freie Kunst ausklammerten.³⁴⁷ In Düsseldorf lag diese Aufteilung längst vor.

Nach dem Zweiten Weltkrieg blühte die Debatte zum Verhältnis von freier und angewandter Kunst landesweit wieder auf. Ab 1946 wurde sie selbst in der Traditionsstadt München neu forciert.³⁴⁸ Der Düsseldorfer Beitrag zu dieser Debatte nach 1945 kreist um die Person Hans Schwippert (1899–1973). Er war das direkte Bindeglied zwischen der Akademie und dem Oberpräsidium beziehungsweise später dem Kultusministerium des Landes Nordrhein-Westfalen und war ein maßgeblicher Akteur der Akademiegeschichte ab 1945. Der spätere Entwerfer des Bundeshauses in Bonn stand dem Architekten Rudolf Schwarz nahe, mit dem er ab 1927 maßgeblich die Aachener Kunstgewerbeschule zu einer sogenannten Werkschule ausgebaut hatte.³⁴⁹ In Aachen sollten „Werkkünstler“ ähnlich wie in einer Bauhütte praxisorientiert lehren, wobei ein ganzheitlicher erzieherischer Gedanke mitwirkte.³⁵⁰ Häufig arbeiteten Lehrer und Schüler gemeinsam an externen Aufträgen. Freie Kunst und Kunstgewerbe gingen ineinander auf: *„Kunstschule‘ sagte man früher und man meinte damit Schulen, wo man das Bildermalen und dergleichen erlernen konnte. Dann sagte man ‚Kunstgewerbeschulen‘, was meinte, dort solle erlernt werden, wie man gewerbliche Dinge zu Kunstwerken hinaufverzieren könne;*

³⁴⁵ Siehe beispielsweise das Schreiben von Fritz Helmuth Ehmcke an Walter Cohen vom 18. März 1918, Abschrift in einem Manuskript zum Gedenken an Walter Cohen, StAD, 0-1-4-29477: *„Es ist ja grotesk, daß heute, wo die ganze Entwicklung dahin geht, die Akademien mit dem Geist der Kgw-Schulen zu durchdringen, und sogar Bode von dieser Idee überzeugt ist, daß gerade jetzt in D’dorf am umgekehrten Ende angefangen wird...“* Zwei Tage nach diesem Schreiben wurde die Auflösung der Kunstgewerbeschule offiziell, siehe WIENER 2012, S. 87.

³⁴⁶ Ebd., S. 88. Auf den Zusammenhang mit der kritischen Haltung der Handwerker der Kunstgewerbeschule gegenüber kann an dieser Stelle nicht weiter eingegangen werden. Siehe ebd.

³⁴⁷ OELLERS 2010, S. 47.

³⁴⁸ RUPPERT 2008, S. 81.

³⁴⁹ *„Schwarz genoss hohes Ansehen als Schuldirektor, die pädagogische Ausrichtung trug jedoch deutlich die Handschrift von Hans Schwippert.“*, siehe BUSLEI-WUPPERMANN 2007, S. 48.

³⁵⁰ Siehe auch RENNER 1927.

„Werkschule“ (oder Gestaltungsschule) sagt man heute, und das meint, es solle gelehrt werden, wie man irgendein Werk ordentlich herstellt, so, daß es recht und gut wird, wobei offen bleiben soll, ob man es nachher ein Kunstwerk nennen kann oder irgendwie anders.“³⁵¹

Ab 1928 war Schwippert, wie im Übrigen auch Schwarz, Angehöriger des Deutschen Werkbundes, dessen Vorsitzender er 1950 wurde.³⁵² Im Werkbund fand sich deutschlandweit eine heterogene Gruppe von Interessierten, darunter Gestalterinnen und Gestalter aus den verschiedensten Bereichen, zusammen (Architektur, Kunstgewerbe, Fotografie, Malerei usw.). Sie wollten Kunst, Handwerk, Industrie und Politik in eine engere Verbindung bringen. Ihr Bekenntnis reichte *„vom Streben nach Qualität zugunsten einer nationalökonomischen Binnen- und Außenwirkung bis zum Bekenntnis zu Modernität, von der Haltung der Ehrlichkeit der Gestaltung bis zur wahrhaftigen Beziehung zwischen Entwerfern, Produzenten und Konsumenten.*“³⁵³ Der Deutsche Werkbund sah nach 1945 in der Ausbildungsreform ein wichtiges Betätigungsfeld, und dies mit Erfolg. Zum einen gründeten sich zahlreiche Institutionen unter starkem inhaltlichem Einfluss des Werkbundes, insbesondere in Nordrhein-Westfalen,³⁵⁴ zum anderen waren viele Lehrende selbst Werkbundmitglieder. Etwa ein Drittel der Mitglieder hatten einen Lehrauftrag oder eine Professur inne.³⁵⁵ Innerhalb des Deutschen Werkbundes war Hans Schwippert einer der Hauptakteure in Fragen des Ausbildungswesens, wobei er den engen Schulterschluss mit der Politik suchte.

Schwippert hat in seinem Leben unzählige Konzepte verfasst.³⁵⁶ Bereits 1934 publizierte er einen Text *„Über die Wiedervereinigung der Baukunst mit den freien Künsten“*, in dem er sein später präzisiertes Verständnis des Verhältnisses vom Handwerk zur freien Kunst formulierte, die er im Kontext der Architektur sinnfällig vereint fand. Er sah *„nicht Kunstwerk als Zutat, sondern Werkkunst und Kunstwerk als untrennbar wichtiges und wertvolles Glied eines unteilbaren Ganzen [...]*“³⁵⁷ 1943 promovierte Schwippert mit einer Dissertation unter dem Titel *„Wertware und Werkkunde“*, seine Habilitationsschrift, ein Jahr später, hieß *„Werklehre und Werkerziehung“*.³⁵⁸ Hiermit legte er die Grundlage für seine Bildungskonzepte der *„Werkschule“* beziehungsweise ab 1946 der *„Werkkunstschule“*, bei denen die handwerkliche Ausbildung

³⁵¹ Rudolf Schwarz, *„Die christliche Kunst an Kunstgewerbeschulen“*, in: Die Schildgenossen 9 (1929), zitiert nach: PEHNT 1997, S. 56.

³⁵² BREUER 2010c, S. 34.

³⁵³ BREUER 2010b, S. 89.

³⁵⁴ Hier befanden sich neun von etwa zwanzig Institutionen, siehe OESTEREICH 2000, S. 393, Anm. 88.

³⁵⁵ Ebd., S. 65.

³⁵⁶ Sein Nachlass mit zahlreichen Typoskripten befindet sich im DKA in Nürnberg.

³⁵⁷ SCHWIPPERT 2010 (1934), S. 527.

³⁵⁸ Zu Schwippert im Nationalsozialismus siehe OESTEREICH 2010b.

und die gemeinsame Arbeit in Werkstätten im Mittelpunkt stehen sollte. Ein „Werk“ war für ihn im Ausbildungszusammenhang nicht nur die handwerklich-künstlerische Arbeit, die Meister und Schüler gemeinsam hervorbringen, sondern auch Anlass intellektueller und moralischer Bildung.³⁵⁹ Die Person des Lehrenden stand für ihn vor Fragen der Schule beziehungsweise des Lehrplans. Der Begriff „Werkkunst“ stammt aus der Kunstgewerbebewegung vom Anfang des Jahrhunderts, wohingegen die „Werkkunstschule“ eine Idee Schwipperts war.³⁶⁰

Nach dem Krieg wurde Hans Schwippert zugleich Ordinarius für Bauwesen an der Technischen Hochschule in Aachen und, von November 1945 bis, formell, Frühjahr 1947, Leiter der Abteilung Bau im Düsseldorfer Wiederaufbauministerium der Provinzialregierung.³⁶¹ Bereits 1945 begann er sich im Auftrag des Oberpräsidiums und dann des Kultusministeriums als Sachverständiger für Kunsthochschulen inhaltlich zu engagieren, namentlich für den Aufbau von „Werkschulen“ oder „Werkkunstschulen“, und dies nicht nur in Düsseldorf, sondern beispielsweise auch in Essen, Krefeld und Wuppertal.³⁶² Als Berater wurde er in Personalfragen direkt involviert.³⁶³ Die Düsseldorfer Akademie war für Schwippert bereits ab 1945, wie bislang nicht deutlich genug wurde, eine absolute Herzensangelegenheit.³⁶⁴ Er versuchte über Jahre, sich seinen Einfluss zu sichern und, trotz widrigster Umstände, seine Ideen zur Umsetzung zu bringen. Josef Busley ließ ihm dabei wesentliche Unterstützung zuteilwerden und vertraute seinem Urteil in Empfehlungen an höhere Instanzen. Im Oktober 1946 übernahm Schwippert zusätzlich zu seiner Arbeit für das Ministerium kommissarisch die Architekturklasse der Düsseldorfer Akademie, von wo aus er diesem über den Fortgang der Reformen berichten konnte.³⁶⁵

Josef Busley zählte, wie bereits erwähnt, mit Schwippert zu den Initiatoren des Werkbund West-Nord, der gerade durch die personell enge Verbindung mit dem Kultusministerium eine

³⁵⁹ BREUER 2010a, S. 39.

³⁶⁰ OESTEREICH 2000, S. 187, Anm. 64 und S. 388, Anm. 65.

³⁶¹ BREUER 2010b, S. 96.

³⁶² Schreiben von Hans Schwippert an den Kultusminister vom 10. Juli 1948, LAV NRW, NW 0060, Nr. 176, Bl. 60; OESTEREICH 2000, S. 382. Zur Krefelder Schule siehe WINTER 1977, demzufolge die Krefelder Schule durch Kuratoriumsbeschluss ab 22. März 1949 als erste den Namen „Werkkunstschule“ trug (S. 46). Essen wurde Frühjahr 1947, Wuppertal im Sommer 1947 zur Werkkunstschule, siehe OESTEREICH 2000, S. 97, S. 382 f.; OESTEREICH 2010a, S. 123.

³⁶³ Siehe ebd., S. 123.

³⁶⁴ Dieser Zusammenhang wird in BREUER/MINGELS/OESTEREICH 2010 außen vor gelassen. Das Thema wird knapp behandelt bei BUSLEY-WUPPERMANN 2007 und BUSLEY-WUPPERMANN 2009 sowie REUTER 2017.

³⁶⁵ Auf Vorschlag von Werner Heuser wurde ihm im Oktober 1946 die kommissarische Leitung der Architekturklasse der Akademie übertragen, siehe Schreiben von Kultusminister Rudolf Amelunxen an Hans Schwippert vom 31. Oktober 1946, LAV NRW, NW 0060, Nr. 176, Bl. 98 (Abschrift). Er führte, wie aus Bl. 97 derselben Akte ersichtlich, die Klasse Baukunst und eine Entwurfsklasse.

wichtige überregionale Rolle für den Werkbundgedanken einnehmen konnte.³⁶⁶ Am 19. September fand die Gründungsversammlung des Verbandes statt, finanzielle Unterstützung seitens der Kultusverwaltung erfolgte nur eine Woche später.³⁶⁷ Zu diesem Zeitpunkt – an der Akademie hatte noch nicht einmal die erste Kollegiumskonferenz stattgefunden – gab es auf Ebene des Werkbundes bereits Gespräche zwischen Busley und Schwippert, in welchen sie der Kunstakademie Düsseldorf eine mögliche Rolle im Erreichen von Werkbundzielen zusprachen und zugleich die Personalfrage ins Gespräch brachten: „*Wichtig wird aber auch die Frage sein, wie weit die Düsseldorfer Akademie sich auf ihre Führerrolle und Aufgabe besinnen wird und wie weit sie Persönlichkeiten haben wird für die künftige Entwicklung des künstlerischen Schaffens wegeführend voranzumarschieren.*“³⁶⁸

Hans Schwippert sandte dem Oberpräsidenten Ende Februar 1946 – Heuser war also schon kommissarisch im Amt, er erwähnte ihn aber mit keinem Wort – eine Denkschrift zum Ausbau der Kunstakademie zu einer Werkschule.³⁶⁹ Ein paar Monate später schrieb er: „*Der Oberpräsident hat zugestimmt. Nur wenige Vertraute in der Verwaltung sind eingeweiht. Interne Schwierigkeiten verzögern den Lauf der Sache. Doch rückt sie jetzt der Verwirklichung näher.*“³⁷⁰ Darüber hinaus stellte er fest: „*Der Oberpräsident und einige wenige sachlich Interessierte und beauftragte Personen halten mich für einen geeigneten Mann zur Führung der gedachten Werkhochschule. Ich würde die Aufgabe gern übernehmen. Meine ganze Arbeit, insbesondere die der letzten 10 Jahre, ist wie eine einzige Vorbereitung dazu gewesen.*“³⁷¹ Über den Grund, weshalb er nicht direkt anstelle Heusers eingesetzt wurde, kann nur spekuliert werden. Vermutlich war es angezeigt, dass der Akademieleiter aus dem Kollegium gewählt wurde, möglicherweise verhinderte aber auch Schwipperts Anstellung beim Wiederaufbauministerium bis April 1947 seine Amtsführung.³⁷²

³⁶⁶ Schon im Juni 1945 fanden sich neben diesen beiden vor allem der Journalist Wernher Witthaus sowie die Architekten Helmut Hentrich, Alfons Leidl und Konrad Rühl zusammen. Neben Rühl, dem Leiter des Wiederaufbauministeriums, standen dem Werkbund grundsätzlich viele Politiker nahe, von Theodor Heuss über Karl Arnold bis Ludwig Erhard. Die Stadt Düsseldorf erscheint im Mitgliederverzeichnis 1953 als korporatives Mitglied.

³⁶⁷ Protokoll der Gründungssitzung vom 19. September 1945, LAV NRW, NW 0060, Nr. 199, Bl. 23–25. Zur Geschichte des Deutschen Werkbunds ab 1945 siehe auch OESTEREICH 2000, S. 41 ff., für diesen Zusammenhang S. 267.

³⁶⁸ Aktennotiz von Josef Busley zu „Meisterwerkstätten“ vom 27. September 1945, LAV NRW, NW 0060, Nr. 199, Bl. 39.

³⁶⁹ Schreiben von Hans Schwippert an Oberpräsident Robert Lehr vom 27. Februar 1946, DKA, Nachlass Schwippert, 199.21.

³⁷⁰ Schreiben von Hans Schwippert an Rudolf Schwarz vom 3. April 1946, zitiert nach: SCHWIPPERT 2008 (1930–1973), S. 28.

³⁷¹ Ebd., S. 30.

³⁷² Entlassung Hans Schwipperts aus der Tätigkeit beim Ministerium für Wiederaufbau vom 25. April 1947, DKA, Nachlass Schwippert, 2.1131.

In einem der genannten Denkschrift zugeordneten Dokument zur „Rheinischen Kunst- und Werkhochschule“, das auf den 2. Januar datiert ist, ist die Rede von einer „*gross angelegte[n] Neuordnung*“ und davon, dass „*die Zeit, wo die Kunstakademie in erster Linie Maler und Bildhauer zu erziehen hatte*“ für eine längere Zeit vorbei sei.³⁷³ Die Kunstakademie müsse der „*Ehrenaufgabe*“ gerecht werden, am Wiederaufbau teilzuhaben und könne dies vor allem, indem sie der angewandten Kunst, unter Leitung der Architektur, mehr Raum gebe. Auch mit der Ernennung eines Direktors sei noch zu warten – Schwippert hoffte schließlich selbst auf den Posten.

Schwipperts Einfluss auf Busleys Entscheidungen und ihre Reformpläne scheinen Werner Heuser nicht bekannt gewesen zu sein,³⁷⁴ wie eine sicherlich stark durch eigene Interessen gefärbte Aktennotiz Busleys von Anfang September 1946 zeigt. Heuser habe demnach selbst die Klärung konzeptioneller Fragen angestoßen und für eine Stärkung der Werkkunst und der angewandten Kunst votiert. Erst an diesem Punkt wurden Schwippert und Heuser zusammengebracht; Heuser begrüßte Schwipperts Expertise und Beitrag.³⁷⁵ Am 28. September 1946 legten Schwippert und Heuser ein gemeinsames Konzept vor, das deutlich die Handschrift Schwipperts trägt und in vorherigen Besprechungen geäußerte Impulse Busleys aufnahm.³⁷⁶ Es solle eine „Hochschule für freie und angewandte Künste“ geschaffen werden. Die gleichberechtigt neben der Abteilung „Freie Kunst“ vorgesehene Abteilung „Angewandte Kunst“ werde unter der Leitung der Architektur stehen. Beide Abteilungen würden sich gegenseitig ergänzen und seien nicht strikt voneinander getrennt. Übergreifend werde das Künstlerische Lehramt unterrichtet.³⁷⁷ Bezogen auf die freien Künste war die Rede von einer neuen „*Berührung mit dem Leben und Werk, insbesondere vor allem mit dem Bauen*“.³⁷⁸ Die Autorschaft des Architekten Schwippert ist unter anderem dort deutlich zu erkennen, wo erklärt wird, die „Hohe Schule“ werde sich auch der Gestaltung von Einrichtungs- und Wohnbedarf sowie der Mode zuwenden. Auch von dem Aufbau der Restaurierungsabteilung ist die Rede, die Heuser bereits in seiner Eröffnungsansprache im Januar 1946 erwähnt hatte. Ebenso werden die zuvor

³⁷³ Schreiben von Hans Schwippert an Josef Busley vom 2. Januar 1946, LAV NRW, NW 0060, Nr. 151, Bl. 98–100, hier Bl. 98. Vgl. Schreiben von Hans Schwippert an Ministerialdirektor Koch mit Eingang am 31. Juli 1948, LAV NRW, NW 0060, Nr. 176, Bl. 69–71.

³⁷⁴ Siehe auch OESTEREICH 2010a, S. 123.

³⁷⁵ Aktennotiz des Oberpräsidenten vom 2. September 1946, LAV NRW, NW 0060, Nr. 176, Bl. 17–19, hier S. 16, Bl. 17 verso.

³⁷⁶ Hans Schwippert und Werner Heuser, Bericht zum Ausbau der Kunstakademie vom 28. September 1946, LAV NRW, NR 60, Nr. 176, Bl. 10–15, siehe auch STEINERT 1998, S. 52f.

³⁷⁷ Die Ausbildung zum künstlerischen Lehramt genoss in Düsseldorf nach 1945 einen guten Ruf (FARIAT 2018, S. 111), 1971 wurde sie nach Münster ausgelagert.

³⁷⁸ Hans Schwippert und Werner Heuser, Bericht zum Ausbau der Kunstakademie vom 28. September 1946, LAV NRW, NR 60, Nr. 176, Bl. 11.

vernachlässigte Fotografie erwähnt sowie eine Annäherung an die Industrie. Heuser war für die Leitung der Abteilung Freie Kunst vorgesehen, Schwippert für die Angewandte Kunst. Das Konzept wurde von Seiten des Kultusministeriums grundsätzlich begrüßt und die Reorganisation im Frühjahr 1947 vom Landtag beschlossen.³⁷⁹

Schon bald änderte Werner Heuser jedoch seine Meinung. Das Jahr 1947 stand unter dem Zeichen des Richtungskampfs. Bereits im Januar 1947 meldete die Kunstakademie der Presse zwar den Plan, Werkstätten anzugliedern, allerdings mit einer wirtschaftlichen Begründung, nicht aus Überzeugung: „*Man geht von der Voraussetzung aus, dass die jetzt starke Nachfrage nach Kunstgegenständen wie Bilder usw. bald absinken und einem Überangebot Platz machen wird. Für diese Zeit will man den jungen begabten Leuten die Möglichkeit geben, ihr Talent zweckvoll zu nutzen, ohne damit den starken Eigenwilligen den Weg zu verbauen.*“³⁸⁰ Kurz darauf erschien ein überregionaler Artikel des Autors „W. W.“, bei dem es sich vermutlich um das Nachkriegs-Gründungsmitglied des Verbandes West-Nord Wernher Witthaus handelte, der deutlich für die radikale Neukonzeption einstand.³⁸¹ Die Hälfte des Artikels widmete sich der neu zu schaffenden Abteilung Angewandte Kunst, mit Zitaten von Schwippert wurde für das Konzept geworben. Abschließend wurde darauf verwiesen, dass auch in Kassel nach Anregungen von Ewald Mataré in Verbindung mit der Hochschulneugründung Werkstätten geschaffen würden. Im März versuchten Schwippert und Busley, bei der Militärregierung eine Erhöhung der Studierendenzahl zugunsten der neu zu schaffenden Klassen der Abteilung Angewandte Kunst genehmigen zu lassen.³⁸²

Im April 1947 korrigierte Heuser in einem als Presseartikel verfassten Textentwurf seine Haltung noch deutlicher.³⁸³ Er stellte nochmals klar, dass er Werkstätten lediglich als Ergänzung begrüße, um all jenen Studierenden, die für die freie Kunst nicht geeignet seien, ein Betätigungsfeld zu eröffnen. In seinem zweiseitigen Text wollte er Kunst und Kunsthandwerk, künstlerisches und handwerkliches Können deutlich voneinander getrennt sehen: „*Handwerk endet, wo Kunst anfängt, was nicht ausschliesst, dass ein guter Handwerker Künstler sein kann, aber dann nie auf Grund technischer Fertigkeiten, sondern weil er die Voraussetzungen zur*

³⁷⁹ Schreiben von Werner Heuser an das H.Q. der Militärregierung vom 15. März 1947, LAV NRW, NW 0060, Nr. 151, Bl. 57; siehe auch den Beschluss in: Stenographischer Bericht über die 5. Vollsitzung des Landtages Nordrhein-Westfalen vom 4.–6. März 1947, S. 69, LT NRW.

³⁸⁰ Meldung Nr. 147 des Deutschen Pressedienstes vom 29. Januar 1947, Nachlass Werner Heuser.

³⁸¹ W.W., „Kunstakademie auf neuen Wegen. Meister des Handwerks als Lehrer der Kunst“, in: Die Welt, Samstag 15. Februar 1947.

³⁸² Aktennotiz „Quote der Zulassung von Studierenden an die Staatl. Kunstakademie“ vom 12. März 1947, LAV NRW, NW 0060, Nr. 151, Bl. 53.

³⁸³ Werner Heuser, Entwurf zu einem Presseartikel vom 15. April 1947, LAV NRW, NW 0060, Nr. 149 I, Bl. 191–192.

künstlerischen Gestaltung besitzt.“ Und er befand: *„Nutzbarmachung kann zu einer Seuche werden“*.³⁸⁴ In dieser Haltung, die vielleicht auch durch seine eigenen ungeliebten Anfänge im Kunstgewerbe motiviert war, stimmte Werner Heuser unter anderem mit Karl Hofer überein, der als Berliner Akademiedirektor sogar formulierte, dass freie und angewandte Kunst *„geistig nichts miteinander zu tun haben“*.³⁸⁵ Josef Busley legte Heusers Entwurf Schwippert vor und untersagte Heuser die Publikation. Noch am 22. Mai trug Schwippert im Zusammenhang mit einer Besprechung mit Busley in sein Tagebuch ein: *„Heuser sabotiert“*.³⁸⁶ In einem Pressebeitrag im Juli wurde Heusers Haltung in knapperer Form dennoch nach außen getragen.³⁸⁷ Kurz darauf berichtete die linke Düsseldorfer Zeitschrift *„Die Freiheit“*³⁸⁸ von den Umstrukturierungsplänen und sprach sich gänzlich gegen die enge Verbindung mit Werkstätten aus. Einige Künstler rebellierten in der Folge gegen das Vorhaben, es wurde sogar erwogen, eine *„Freie Künstler-Akademie“* zu gründen.³⁸⁹

Es liegt nahe, dass es seiner *„Sabotage“* zuzuschreiben ist, dass Heuser Ende Juli 1947 der Rücktritt nahegelegt wurde. Dem gab er statt.³⁹⁰ Hans Schwippert sollte nun nach der Vorstellung von Busley als Nachfolger antreten. In einem persönlichen Brief unterrichtete Busley ihn am 1. August über die Ereignisse und riet ihm, er solle sich bis zu seiner Rückkehr von einem Kuraufenthalt im Hintergrund halten.³⁹¹ Busley wollte offenbar selbst die nötigen Strippen ziehen, um Schwippert zu platzieren. Zu dem Rücktritt Heusers kam es zu diesem Zeitpunkt jedoch nicht. Es wurde zwar nach einer weiteren Einsatzmöglichkeit für ihn gesucht.³⁹² Der Regierungspräsident wollte ihn aber erst dann von seinen Aufgaben entbinden, wenn ein Nachfolger gefunden wäre.³⁹³ Hans Schwippert hielt schriftlich die Bedingungen für eine erfolgreiche Leitung der Kunstakademie fest, womit er de facto seine Anforderungen an die Übernahme der Stelle formulierte.³⁹⁴ Er verwies auf seine früheren Pläne und forderte darüber hinaus

³⁸⁴ Ebd., Bl. 192.

³⁸⁵ Karl Hofer, Protokoll der Lehrerversammlung vom 28. Juni 1945, HfBK-Akte Schulaufbau und Leitung, zitiert nach: FISCHER-DEFOY 2001, S. 25.

³⁸⁶ Kalendertagebuch 1947 von Hans Schwippert, DKA, NL Schwippert, Nr. 203.

³⁸⁷ Anonym, *„Westdeutsches Tagebuch“*, in: Westdeutsche Blätter, 15. Juli 1947, S. 13.

³⁸⁸ Anonym, *„Kunstakademie. Schule für angewandte Kunst. Betrachtungen zum geplanten Ausbau der Düsseldorfer Kunstakademie“*, in: Die Freiheit, 29. Juli 1947.

³⁸⁹ Schreiben von Josef Busley an Ministerialdirektor Koch vom 27. Juli 1948, LAV NRW, NW 0060, Nr. 151, Bl. 27.

³⁹⁰ Schreiben von Josef Busley an den Kultusminister Heinrich Konen vom 28. Juli 1947, LAV NRW, NW 0060, Nr. 166 II, Bl. 89.

³⁹¹ Schreiben von Josef Busley an Hans Schwippert vom 1. August 1947, DKA Nürnberg, NL Schwippert 4.3.

³⁹² Aktennotiz von Josef Busley vom 6. Oktober 1947, LAV NRW, NW 0060, Nr. 163, Bl. 82.

³⁹³ Schreiben des Regierungspräsidenten an den Kultusminister vom 30. August 1947, LAV NRW, NW 0060, Nr. 163, Bl. 181 sowie das Schreiben von Josef Busley an den Innenminister vom 1. Dezember 1947, LAV NRW, NW 0060, Nr. 163, Bl. 82.

³⁹⁴ Aktennotiz von Hans Schwippert vom 27. August 1947, LAV NRW, NW 0060, Nr. 163, Bl. 84–85, siehe auch das gleiche Dokument in DKA, NL Schwippert, Nr. 2.

eine größere Autonomie der Kunstakademie in der Personalplanung sowie eine Stärkung der Rolle des Direktors bei Berufungen. Die Übertragung des Amtes an Schwippert hing jedoch in der Schwebe, weil man seinen Forderungen nicht nachkommen wollte.³⁹⁵

Über die Gründe, weshalb Heuser Schwipperts Konzept zunächst mittrug, kann nur spekuliert werden. Vermutlich hatte er die Tragweite des Konzepts für den Status der freien Kunst nicht erkannt und wusste nichts von der Grundhaltung Schwipperts.³⁹⁶ In seinen späteren Papieren zu einer Rheinisch-westfälischen Akademie der Künste machte Schwippert deutlich, wie stark die Grenze von freier, angewandter und industrieller Kunst aufgeweicht werden sollte: *„Sie führt die Tradition der Kunstakademie Düsseldorf fort, stellt jedoch die freie künstlerische Gestaltung in den grösseren Zusammenhang mit den anderen Arten der Gestaltung“*³⁹⁷ Heuser war, wie bereits deutlich wurde, vor allem daran gelegen, die Beförderung eines Kunstproletariats zu vermeiden und bereits durch die Ausbildung breite Erwerbsbereiche für die Studierenden zu erschließen.³⁹⁸ Damit verfolgte er einen weitaus weniger elitären Ansatz als etwa die Frankfurter Städelschule, die sich kaum mit diesen wirtschaftlichen Faktoren befasste.³⁹⁹ In einem Artikel formulierte Heuser vermutlich Anfang 1947: *„Dieses Kommende wird voraussichtlich der künstlerischen Formung neue Aufgaben zuweisen und der freien Gestaltung nicht mehr so viel Raum geben können, als ihr ehemals zu beanspruchen möglich war. Unsere Wirtschaftslage wird den musischen Belangen kaum sonderlich glückliche Existenzbedingungen zu gewähren vermögen, aber die Forderungen einfachster Lebensnotwendigkeiten werden ein Betätigungsfeld schaffen für Begabungen, die auf raumkünstlerischem und handwerklichem Gebiet nach gründlicher Schulung imstande sind, vorbildlich und nutzbringend zu wirken. Deshalb ist es den Bedürfnissen entsprechend begrüßenswert, den Staatlichen Kunstakademien Werkstätten für Kunsthandwerk – beileibe nicht Kunstgewerbeschulen – anzugliedern, damit vielen ein dankbarer und gangbarer Weg eröffnet wird zu Leistung und Ziel.“*⁴⁰⁰ Die

³⁹⁵ Aktennotiz von Josef Busley „Berufung von Professor Schwippert als Direktor der Staatlichen Kunstakademie“ vom 10. März 1948, LAV NRW, NW 0060 Nr. 163, Bl. 85.

³⁹⁶ DKA Nürnberg, NL Schwippert, 40.1.

³⁹⁷ SCHWIPPERT 1946.

³⁹⁸ Dies war ein alter Gedanke in der Geschichte der Kunstakademien, der unter anderem bereits Wilhelm Bode beschäftigt, siehe MAI 1985, S. 206.

³⁹⁹ SCHMIDT 1982, S. 125: *„Man wollte die beste Ausbildung, man stellte große Ansprüche an die Studierenden, man wollte das harte Leben eines Künstlers im Blick auf eine möglichst hohe künstlerische Qualität bewußt machen. [...] Die damals herrschende Armut hat beide [Kommissarischer Leiter der Städelschule Wilhelm Heise und Direktor des Städelschen Kunstinstitutes Ernst Holzinger] nicht angefochten, in ihren hohen Ansprüchen eher unnachgiebig gemacht.“*

⁴⁰⁰ Anonym, „Staatliche Kunstakademie Düsseldorf“, in: unbekanntes Zeitung oder Zeitschrift, 1947, KADü, zitiert nach: REUTER 2014, S. 144.

angewandte Kunst sollte an der Akademie also lediglich ein Fallnetz sein, wie sie es bereits unter Kaesbach war,⁴⁰¹ und keine wesensgleiche Tätigkeit.⁴⁰²

Der Ton wurde immer rauer. In einem Protokoll vom 12. September 1947 ist zu lesen, dass Werner Heuser Werkschulen im Rheinland unter seine Obhut stellen wolle, „*um hervorragende Schüler immer jeweils in die Akademie zu übernehmen. Herr Dir. Heuser ist gegen die Herabsetzung der Akademie zur Kunstgewerbeschule. Er möchte die Architekturabteilung aus dem Lehrplan ausschließen.*“⁴⁰³ Allein der Gedanke eines Ausschlusses der Architektur war ein Machtwort, ein extremer Gegenentwurf zu der Akademietradition, zu der die Architektur von Anbeginn gehört hatte,⁴⁰⁴ vor allem aber zu dem Konzept des Vorjahres. Es war ein persönlicher Angriff gegen Schwippert. Busley schrieb diesem anlässlich des Jahreswechsels einen langen Brief, in dem er das Scheitern ihrer Pläne im zurückliegenden Jahr bedauerte: „*Von Monat zu Monat dagegen bildete sich eine unsichtbare und unfassbare Widerstandslinie, deren Hintergründe wir vielleicht gar nicht kennen oder nur ahnen.*“⁴⁰⁵ Denkbar, aber nicht zweifelsfrei belegt, ist, dass Werner Heuser über Finanzminister Heinrich Weitz gezielt gegen Schwippert agierte. Die Durchsetzung von dessen Ideen hing wesentlich mit der Freigabe von Mitteln zusammen, wie die zahlreichen Etattermine in seinen Kalendern ebenso andeuten wie verschiedene Hinweise in der Korrespondenz.⁴⁰⁶ Schwipperts Erfolg scheiterte letztlich an der Bereitschaft, seine Ideen zu finanzieren.⁴⁰⁷ Finanzminister Weitz setzte sich 1947 parallel zu dieser Personalfrage, wie zu sehen sein wird, für Heusers Berufungswunsch Richard Schreiber ein, von dem er, wie er sagte, selbst ein Porträt besäße. Es ist denkbar, dass ein persönlicher Kontakt zu dem Freundeskreis um Heuser bestand. Eine Familie Weitz lebte Korrespondenz im Nachlass zufolge bis zur Bombenzerstörung neben Heusers in der Goltsteinstraße.⁴⁰⁸

⁴⁰¹ Vgl. Otto Albert Schneider, „Ein Blick in Lehr- und Studienräume. Düsseldorfs Akademie öffnet ihre Ateliers!“, in: Düsseldorf Nachrichten, Sonderdruck der Morgenausgabe, 17. Januar 1932.

⁴⁰² Vergleiche die Haltung von Karl Hofer: „[...] *ist es unser Bestreben, auch für die freie Kunst Kanäle zu schaffen, die den Studierenden die Möglichkeit geben, ihre erworbenen künstlerischen Fähigkeiten in irgend einer praktischen Betätigung nutzbar zu machen.*“, Rede von Karl Hofer zu Semesterbeginn 1948/49 am 29. Oktober 1948, Hofer-Mappe, zitiert nach: FISCHER-DEFOY 2001, S. 29.

⁴⁰³ Protokoll der Konferenz des Ausschusses für den Jahresbericht 1945-1947, 12. September 1947, Archiv der KaDü, LN 4.4. – 98.2.

⁴⁰⁴ WIENER 2012, S. 84; MYSSOK 2014, S. 10.

⁴⁰⁵ Schreiben von Josef Busley an Hans Schwippert vom 23. Dezember 1947, LAV NRW, NW 0060, Nr. 151, Bl. 43.

⁴⁰⁶ Kalender im DKA, NL Schwippert.

⁴⁰⁷ Siehe unter anderem die Aktennotiz von Josef Busley vom 10. März 1949, LAV NRW, NW 0060, Nr. 163, Bl. 85.

⁴⁰⁸ Durch die Düsseldorfer Adressbücher kann dies nicht verifiziert werden. Der Name Weitz war verbreitet, es kann sich beispielsweise auch um die Familie des Malers Helmut Weitz gehandelt haben (1888–1966). Im Nachlass erhalten ist ein persönlich gehaltenes, gereimtes Glückwunschs Schreiben an den neuernannten Finanzminister Weitz, welches die Annahme, dass es sich um Heinrich Weitz gehandelt haben könnte, stärkt.

Josef Busley versuchte sein Möglichstes, um die gemeinsamen Ziele durchzusetzen, blieb aber betont im Hintergrund. Es dürfte seine Strategie gewesen sein, Werner Heuser grundsätzlich als geeignete Führungskraft zu demontieren. Er verfasste zahlreiche Aktennotizen, welche die Kritik Dritter an den gegenwärtigen Zuständen der Akademie dokumentierten.⁴⁰⁹ Mitte Januar 1948 berichtete der Fachinformationsbrief „Die Kommunalpolitik“ darüber, dass Ewald Mataré von der Stuttgarter Akademie angeworben würde und verband dies mit einem Bericht über die, aus Sicht des Autors oder der Autorin, desaströse Lage der Düsseldorfer Kunstakademie.⁴¹⁰ Die sinnvolle gleichberechtigte Angliederung der angewandten Kunst schreite nicht voran, weshalb die Akademie im Wettbewerb mit anderen Akademien ins Hintertreffen gerate.

Werner Heuser hielt mit seiner Meinung gegenüber Busley nicht zurück, vielleicht aus Unkenntnis der Lage. Anfang 1948 richtete er, vermutlich in Reaktion auf den Fachinformationsbrief, auf dem Dienstweg über Busley klare Worte an Kultusministerin Christine Teusch: *„Das gute Kunsthandwerk und die Angewandte Kunst sind Sache des Werkbundes, sie gerade in der heutigen Zeit zu vervollkommen durch Heranziehung geeigneter Lehrkräfte und Ausbildung begabter junger Menschen und dabei der Staatlichen Kunstakademie Einfluss auf die Förderung der dahingehenden Bestrebungen zu ermöglichen, ist zu begrüßen, aber es wäre der Akademie und den von ihr Betreuten nicht dienlich, wenn nicht eine klare Trennung bestehen bliebe zwischen der Hochschule und den Kunsthandwerkstätten [...]. Weder die Tradition, noch die Bedürfnisse der Akademie machen ihre Entwicklung im Sinne einer Kopplung von freier Kunst und Kunsthandwerk wünschenswert; abgesehen davon lässt die räumliche Beengtheit dieses nicht zu.“* Im letzten Absatz des Briefes wird die Abkehr von den Postulaten der Eröffnungsrede eindringlich deutlich: *„Das in der gegenwärtigen Zeit und wohl noch auf lange hinaus bestehende Verlangen zweckbetonter Arbeit auf vielen Gebieten künstlerischer Ausdrucksgebung lassen die dringliche Notwendigkeit einer wenn auch noch so kleinen Stätte reiner, nicht auf Nutzbarmachung gerichteten Kunstausführung geboten erscheinen. Aus diesem Grunde müsste bei jeder Erweiterungsplanung eine Benachteiligung der freien zu Gunsten der angewandten Kunst vermieden und die Eigenschaft der Hochschule als Lehr- und Lernstätte einer nicht auf materielle Verwendbarkeit hinzielenden Kunstbetätigung berücksichtigt werden. Wenn die Akademie als solche weiterhin Bestand haben soll, darf ihr Studienplan nicht beeinflusst werden von dem Gedanken an Brauchbarmachung der zu leistenden Arbeit [...].“⁴¹¹*

⁴⁰⁹ Siehe z. B. LAV NRW, NW 0060, Nr. 151.

⁴¹⁰ ANONYM 1948b.

⁴¹¹ Schreiben von Werner Heuser an Kultusministerin Christine Teusch vom 22. Januar 1948, LAV NRW, NW 0060, Nr. 149 I, Bl. 152.

Etwas später erfuhr Teusch, dass Busley sich in seiner Abteilung in großem Stil der Umgestaltung der früheren „Meisterschulen des gestaltenden Handwerks“, der Kunstgewerbeschulen, in Werkkunstschulen angenommen hatte, obwohl diese nicht seinem Ressort zugehörten. Daraufhin gingen im Laufe des Jahres alle diesbezüglichen Vorgänge an die zuständige Abteilung über und Busley verlor wesentliche Spielräume zur Realisierung seiner Ideen.⁴¹² Die umfassende Reform war damit gescheitert. Schwippert trug im Mai in seinen Tagebuchkalender ein: „Bei Busley: starke Resignation“.⁴¹³ Werner Heuser hingegen verfasste im selben Monat ein herzliches Gedicht zum 60. Geburtstag Busleys, das nahelegt, dass dieser ihm gegenüber nicht auf Konfrontation gegangen war.⁴¹⁴

Der Ausbau von Werkstätten wurde an der Kunstakademie, Heusers „Sabotage“ entsprechend, nicht vorangetrieben. 1948 bestanden Werkstätten für Lithografie, Gipsformerei, Weberei und Bronzegießerei, und damit lediglich jene, die bereits vor 1945 existiert hatten.⁴¹⁵ Die geplanten Werkstätten für das künstlerische Lehramt wurden ab dem 1. November 1949 mit dem Seminar für werktätige Erziehung, einer Berufsfachschule, eingerichtet.⁴¹⁶ Die Institution wurde unter dem Gründungsdirektor Hans Willi Michel, Düsseldorfer Akademieabsolvent und 1934 kurzzeitig Direktor der Burg Giebichenstein in Halle, ab 1949 aufgebaut. Zuvor konnten Studierende an die Kölner Werkschule unter August Hoff ausweichen, bald wurde aber eine Nutzung von Schloss Kalkum für die Werklehrerausbildung diskutiert.⁴¹⁷ In den 1950er-Jahren wurde eine Düsseldorfer Werkkunstschule gegründet, die mit Schwipperts Konzeption jedoch nichts zu tun hatte.⁴¹⁸ Die vorigen „Meisterschulen“ engagierten sich ab 1949 dafür, die Reform ihrer

⁴¹² OESTEREICH 2000, S. 384; siehe Korrespondenz in LAV NRW, NW 0018, Nr. 649; Schreiben von Abteilung III an Abteilung II E 4 vom 5. November 1948, LAV NRW, NW 0018, Nr. 643.

⁴¹³ Tagebuchkalender Hans Schwippert, 23. Mai 1948, DKA, NL Schwippert, Nr. 203.

⁴¹⁴ Werner Heuser, „Des Lebens ungemischte Freude...“, 5. April 1948, Nachlass Werner Heuser.

⁴¹⁵ KRÜLL 2014.

⁴¹⁶ Für den korrekten Namen und das Gründungsdatum der Einrichtung danke ich Benedikt Mauer, Stadtarchiv Düsseldorf, der auf den Verwaltungsbericht der Stadt Düsseldorf 1949–1951, S. 155 verwies: „Dem Seminar wurde auf dem Gelände der früheren Freilichtbühne eine Schulbaracke mit 2 Klassenräumen und 2 Nebenräumen zur Verfügung gestellt, in dem die Metallwerkstätten des Seminars gut untergebracht werden konnten. Das Geschäftszimmer des Seminars, das gleichzeitig Amtszimmer der Schulleitung ist, wurde im Gebäude Räuscherweg 90 eingerichtet.“ Dass Werner Heuser Anteil an der Gründung hatte, erschließt sich aus einem Schreiben im Nachlass Werner Heusers: „Du hast wahrscheinlich vergessen, daß du Mitbegründer des Werkseminars bist / oft habe ich dankbar daran gedacht.“, siehe Geburtstagsgratulation des Direktors Hans Willi Michels an Werner Heuser auf Briefpapier des Werkseminar Düsseldorf, 11. November 19?? (Jahreszahl unleserlich), Nachlass Werner Heuser.

⁴¹⁷ Siehe LAV NRW, NW 0060, Nr. 162.

⁴¹⁸ Das Gebäude am Fürstenwall wurde gemeinsam mit der Handwerkerberufsschule am 25. November 1954 eingeweiht, siehe Amtsblatt der Stadt Düsseldorf vom 27. November 1954. Vielen Dank für den Hinweis an Klaudia Wehofen, Stadtarchiv Düsseldorf, für ihre Auskunft vom 3. März 2022.

Schulen nicht vom Standpunkt der Kunst ausgehen zu lassen. In diesem Zusammenhang wurde Schwipperts vermittelnde Position erheblich geschwächt.⁴¹⁹

Mit seiner entschiedenen Ablehnung des Werkkunstgedankens stärkte Werner Heuser die traditionelle Ausbildung der freien Künste und hielt die Reform der Kunstakademie Düsseldorf auf, bis die politischen Bedingungen zu ihrer Umsetzung nicht mehr gegeben waren. Hans Schwippert wurde nicht müde, neue Konzepte für die deutsche Hochschullandschaft vorzulegen und die Umsetzung bei der Landesregierung anzuregen. Als Werner Heuser tatsächlich sein Amt niedergelegt hatte, startete Schwippert im Frühjahr 1949 wieder einen Versuch, das Ministerium von seinen Ideen für die Kunstakademie zu überzeugen.⁴²⁰ Ihre Zukunft sah er weiterhin in einer neuen Institution, die freie Kunst und angewandte Kunst, Handwerk und industrielle Formgebung verbinden sollte. Zwischen den Zeilen schwang in den Konzepten dieser Zeit jedoch die Frustration über das Scheitern der Düsseldorfer Pläne mit: *„Die vorgeschlagene Neuordnung fußt auf den gegebenen organisatorischen Formen und Möglichkeiten nicht um des bequemeren Wegs willen. Sie hält nichts von grossen, organisatorischen Änderungen, welche oft im umgekehrten Verhältnis zum aufgewendeten, wirklich ordnenden geistigen Aufwand stehen.“*⁴²¹ Er konnte sich jedoch wieder nicht durchsetzen, seine Reformpläne wurden vom Finanzministerium weiterhin nicht unterstützt.⁴²² Kommissarischer Direktor wurde Heinrich Kamps. Auch während dessen Leitung ging es immer wieder um Schwipperts inoffiziellen Anspruch auf den Direktorenposten.⁴²³ Er formulierte nun vorsichtiger Ziele, schrieb: *„Insbesondere wäre eine zweckmäßige Verbindung – nicht organisatorische Vereinigung – mit Werkkunstschulen wünschenswert“*.⁴²⁴ Dabei wurde jedoch deutlich, dass durch die politische Unwilligkeit zu großen Reformen seine Bereitschaft zur Leitung der Akademie sank. 1954 starb Heinrich Kamps unerwartet. Während Schwippert zuvor hochmotiviert war und

⁴¹⁹ Zur Haltung des Handwerks zu den Reformen siehe unter anderem LAV NRW, NW 0018, Nr. 641.

⁴²⁰ Er sandte seine Denkschriften „Kunstschulung und Werkerziehung“ von Januar 1946 sowie „Schule und Form. Zum Aufbau der gestalterischen Erziehung“ vom Februar 1949, vor allem aber sein Konzept „Zum Ausbau einer Rheinisch-westfälischen Akademie der Künste“, siehe Schreiben von Ministerialdirektor Koch an Ministerin Christine Teusch, 1. April 1949, LAV NRW, NW 0018, Nr. 641, Bl. 122, im Folgenden die Konzepte. Publiziert in SCHWIPPERT 1982 (1946). Siehe auch aus demselben Jahr „Rheinisch-westfälische Kunsthochschule – Aufbauschema“, handschriftlich datiert auf 1949, DKA, NL Schwippert, Nr. 1.1.

⁴²¹ SCHWIPPERT 2010 (1950), S. 561f.

⁴²² STEINERT 1998, S. 55. Siehe auch das Schreiben von Ministerpräsident Karl Arnold an Hans Schwippert vom 12. Februar 1949, DKA/GNM, NL Schwippert, 2. Es bezieht sich auf die Umwandlung der Kunstakademie in die Rheinisch-westfälische Akademie der Künste. Arnold vertröstete Schwippert mit Verweis auf die Bitte des Finanzministers vom Oktober 1948, das Thema zu vertagen.

⁴²³ Schreiben von Hans Schwippert an Ministerialrat Franken vom 25. Mai 1951, DKA Nürnberg, NL Schwippert, 2. Darin verdeutlicht er, unter welchen Bedingungen er auf die Übernahme des Postens verzichten wolle.

⁴²⁴ SCHWIPPERT 2010 (1950), S. 560. Siehe auch die Aktennotiz von Josef Busley vom 5. Oktober 1951, LAV NRW, NW 0060, Nr. 151, Bl. 22: *„Ebenso ist er [Heinrich Kamps] mit seinen Kollegen der Meinung, und auch Prof. Schwippert ist jetzt der gleichen Überzeugung, dass es doch richtiger ist, davon abzusehen, die Akademie mit Werkkunstaufgaben zusammenzubringen.“*

klare Bedingungen an seine Berufung zum Direktor geknüpft hatte, wollte er nun lieber zurückstehen, hatte aber die Sorge, unter einem neuen Direktor seine Stellung und seinen Einfluss an der Akademie gänzlich zu verlieren.⁴²⁵ Er verwies auf den für den Posten in Diskussion stehenden Architekten Friedrich Tamms, der bis zu diesem Jahr Leiter des Düsseldorfer Stadtplanungsamtes war. Tamms begriff er als Gegner.⁴²⁶ Er war Teil eines mächtigen und von den politischen Entscheidungsträgern gestützten Netzwerks aus dem Kreis um Hitlers Architekten Albert Speer, zu dem auch Helmuth Hentrich zählte und denen Werner Heuser nahestand.⁴²⁷ Relevant dürfte aber auch sein, dass Josef Busley, Schwipperts Verbündeter im Ministerium, etwa zeitgleich pensioniert wurde. Als Hans Schwippert 1956 schließlich doch noch Direktor der Akademie wurde, machte er sich an den Ausbau der Werkstätten, allerdings geprägt von Jahren vergeblichen Kampfes.⁴²⁸ Dieses Kapitel über die mit erfolgreichsten Jahre der Institution muss Aufgabe einer anderen Untersuchung sein. Welche Entwicklung die Kunstakademie genommen hätte, wenn Schwippert seine Ideen früher und vollumfänglich hätte umsetzen können, ob dies besser oder schlechter für die künstlerische Ausbildung gewesen wäre, ist schwer zu beurteilen. Es ist anzunehmen, dass die frühere Einbindung weiterer Techniken, insbesondere der Fotografie, einen noch entscheidenderen Bedeutungszuwachs der Institution mit sich gebracht hätte. Im vorliegenden Zusammenhang zeigen die Vorgänge vor allem die Vehemenz, mit der Werner Heuser die ihm vertraute Form der Düsseldorfer Kunstakademie und die Idee der Kunstautonomie verteidigte. Die geschilderten kräftezehrenden Kämpfe und die immer klarere Frontstellung zur Haltung des Ministeriums, von dem er nicht unabhängig agieren konnte, verhinderten aber auch, dass er aussichtsreiche eigene Zukunftsvisionen entwickeln konnte. Die konzeptuelle Stagnation während seiner Amtszeit darf daher nicht einem Desinteresse angelastet werden.

5.1.6 Personalien: Campendonk, Meistermann, Schreiber

Die Berufungen an der Düsseldorfer Kunstakademie wurden, wie zu sehen war, in enger Abstimmung mit den übergeordneten politischen Stellen und mit Hans Schwippert getroffen. Das Kollegium war stimmberechtigt. Unter Werner Heuser wurde 1946 Alexander Pottgießer

⁴²⁵ Unbekannt (vermutlich Hans Schwippert), Aktennotiz, DKA NL Schwippert, 2., sowie weitere Schriftstücke aus dieser Akte.

⁴²⁶ AUSST.-KAT. DÜSSELDORF 2009a.

⁴²⁷ Mit Tamms ist herzliche Korrespondenz aus den 1960er-Jahren in Heusers Nachlass erhalten. Zum Einfluss der ehemals NS-nahen Architekten in Düsseldorf siehe unter anderem TRIMBORN 2011, S. 450ff. sowie AUSST.-KAT. DÜSSELDORF 2009a.

⁴²⁸ KRÜLL 2014, S. 125. Unter Schwipperts Direktorat (1956–1966) wurde die Kunstakademie auch „Hochschule für Bildende Künste“ genannt, was das veränderte Konzept andeutet.

berufen, der für Christliche Kunst und Ikonografie zuständig war; es wurden Stellen für Perspektive, Anatomie und Dramaturgie besetzt sowie ein Druckermeister gefunden.⁴²⁹ Zum Wintersemester 1947/48 folgten mit Hans Schwippert und Walter Köngeter zwei Architekten auf die vakanten Stellen. Außerdem wurden zu diesem Zeitpunkt der Maler Theo Champion und der Grafiker Otto Pankok eingestellt. Darüber hinaus kamen einige Lehrbeauftragte an die Akademie.⁴³⁰ Wie bereits in Heusers und Schwipperts Bericht zum Ausbau der Kunstakademie Düsseldorf von 1946 dargelegt, war die Rückberufung Heinrich Campendonks erstes personalpolitisches Ziel. Ab demselben Jahr unternahm man auf Initiative von Werner Heuser den Versuch, ihn nach Düsseldorf zurückzuholen.⁴³¹ Heuser und Campendonk pflegten bereits in den 1920er-Jahren eine freundschaftliche Beziehung.⁴³² Heinrich Campendonk schrieb Anfang 1947 an Heuser und bat ihn um Weiterleitung eines Gesuchs auf Wiederanstellung.⁴³³ In dem persönlichen Schreiben an Heuser fragte er auch an, ob nicht in Kronenburg in der Eifel, in der ehemaligen Hermann-Göring-Meisterschule Werner Peiners, eine Stelle für ihn möglich sei.⁴³⁴ Mitte 1948, als Campendonk bereits in direktem Kontakt zu Josef Busley stand, legte er ein Konzept für die Weiternutzung der Kronenburger Gebäude in einer Kooperation zwischen der Kunstakademie Düsseldorf und den Kölner Werkschulen vor und bot sich als Leiter an.⁴³⁵ Werner Heuser wurde bei dem Thema Kronenburg seitens des Ministeriums außen vor gelassen, wie die relevante Akte sowie eine Beschwerde Heusers mit Hinweis auf seine Zuständigkeit vom November des Jahres zeigen.⁴³⁶ Zu unbekanntem Zeitpunkt – möglicherweise erst jetzt – schrieb auch Heuser eine Notiz zur Nutzbarmachung der Kronenburger Gebäude. Ihm

⁴²⁹ Monatsbericht März 1946, 21. März 1946, LAV NRW, NW 0060, Nr. 161, Bl. 40.

⁴³⁰ 1946 Max Ameln, Architekt, Lehrbeauftragter für „Gebundenes Zeichnen, Perspektive“; 1948 Rolf Crummenauer, Maler, für Freihandzeichnen und Gestaltungslehre; 1946–1959 Wilhelm Dünwald für Dramaturgie; 1946–1951 Peter Marliani für Lithografie; 1946 Ernst Roetger für Methodik; 1947–1958 Kurt Arnscheidt für Methodik; 1946 Kurt Herzog für Anatomie; außerdem 1946 Klaus Köhler-Achenbach als Dozent für Schrift, siehe BIEBER 1973.

⁴³¹ Am 25. September notierte Busley, Heuser und Kamps hätten ihm berichtet, dass Campendonk gewillt sei, zurückzukommen (LAV NRW, NW 0060, Nr. 188, Bl. 184). Heuser richtete Ende November ein Schreiben an das Kultusministerium mit Bitte um seine Wiederberufung (Schreiben von Werner Heuser an den Kultusminister durch den Regierungspräsidenten vom 28. November 1946, LAV NRW, NW 0060, Nr. 188, Bl. 180).

⁴³² Siehe Kapitel 3, Anm. 186.

⁴³³ Schreiben von Heinrich Campendonk an Werner Heuser vom 23. Januar 1947, LAV NRW, NW 0060, Nr. 188, Bl. 176. Im selben Jahr lehnte Campendonk eine Berufung an die Kölner Werkschulen ab, siehe SCHUNCK 2001, S. 213.

⁴³⁴ Die Hermann-Goering-Meisterschule wurde zunächst 1936 als Landakademie der Düsseldorfer Kunstakademie gegründet, wurde 1937 selbständig von der Akademie und ihr 1946 wieder zugesprochen, siehe DOLL 2010, zur Verselbständigung S. 42.

⁴³⁵ SCHUPETTA 2007, S. 84.

⁴³⁶ Akte LAV NRW, NW 0060, Nr. 188. Das Schreiben von Werner Heuser an Josef Busley vom 26. November 1948 in LAV NRW, NW 0060, Nr. 183, Bl. 52 recto. Er fragte darin, wieso er zu einer Besprechung zum Thema Kronenburg nicht gebeten worden sei, obwohl die Kunstschule ihm doch unterstellt sei. Im August 1948 war bei einer Besprechung seitens der Kunstakademie Heinrich Kamps dabei, der im März 1949 Heusers Nachfolger wurde.

zufolge könne der Ort, insofern der Wiederaufbau mit Hilfe der Studierenden gewährleistet und ein geeigneter Oberinspektor gefunden werde, in eine sinnvolle Außenstelle für Meisterschüler verwandelt werden. Professoren wären nur zeitweise zur Korrektur vor Ort, eine volle Ausstattung mit Professoren sah er nicht vor.⁴³⁷ Dieses Konzept scheint keine weitere Verwendung gefunden zu haben. Josef Busley unterstützte die Wiederberufung Campendonks überzeugt und wollte offenbar die Fäden persönlich in der Hand behalten.⁴³⁸ Vermutlich hat das auch mit den bereits aufgekommenen Differenzen mit Werner Heuser zu tun.

Die Wiederberufung Campendonks verzögerte sich zunächst wegen unklarer Entscheidungsbefugnisse, dann, weil Campendonk nicht ohne weiteres ins Rheinland reisen konnte und bereits von grundlegenden Zweifeln geplagt wurde.⁴³⁹ Erst im Mai 1948 trat er die Reise an und traf auch auf Werner Heuser. Heuser empfand Campendonk als „*enorm unduldsam*“ und verglich ihn darin mit Otto Pankok.⁴⁴⁰ Gemeint war deren Forderung nach strenger Entnazifizierung, einer Frage, in der sie nicht übereinstimmten. Das Zusammentreffen fand zu einem Zeitpunkt statt, zu dem sich Werner Heuser mitten in der Affäre um die Berufung von Richard Schreiber befand und sich mit einem Korruptionsvorwurf konfrontiert sah. Davon wird noch die Rede sein. Die Korrespondenz zwischen Campendonk und dem Ministerium zog sich, wengleich Campendonk zwischenzeitlich eine ausgesprochene Berufung annahm, bis nach der Amtsniederlegung von Werner Heuser hin.⁴⁴¹ Es ging immer wieder um die Arbeitskonditionen, zuletzt legte Campendonk 1950 ein gänzlich neues Konzept für Kronenburg vor, das die bereits laufenden Vorbereitungen grundsätzlich in Frage stellte. Darüber scheiterte die Berufung zuletzt.⁴⁴²

Während die Rückberufung von Campendonk im Wesentlichen über das Ministerium lief, bereiteten Werner Heuser andere Besetzungen größere Schwierigkeiten. Noch relativ einfach konnte er seine Vorstellungen umsetzen, als sich im Frühjahr 1947 auf Empfehlung von Ewald Mataré dessen ehemaliger Schüler Georg Meistermann um eine Stelle bewarb.⁴⁴³ Mataré hatte ihn, als er selbst noch die kommissarische Leitung der Akademie innehatte, als Nachfolger von

⁴³⁷ Werner Heuser, „Zur Verwendung der Kronenburger Malerschule“, LAV NRW, NW 0060, Nr. 183, Bl. 131.

⁴³⁸ SCHUPETTA 2007, S. 84.

⁴³⁹ Ebd.

⁴⁴⁰ Schreiben von Werner Heuser an Josef Busley am 24. Mai 1948, LAV NRW, NW 0060, Nr. 174, Bl. 143.

⁴⁴¹ Siehe Akte LAV NRW, NW 0060, Nr. 188.

⁴⁴² Siehe zu diesen Vorgängen SCHUPETTA 2007, S. 87f.

⁴⁴³ Schreiben von Georg Meistermann an Josef Busley vom 1. Mai 1947, LAV NRW, NW 0060, Nr. 171. Er verwies hier auf seine an Heuser gesandte Bewerbung um eine Lehrstelle für eine Zeichenklasse mit der Bitte um Befürwortung. Auf S. 2 befindet sich der Lebenslauf von Meistermann als Anlage vom 20. März 1947: „So studierte ich in den Jahren 1929 bis 1935 an der staatlichen Kunsthochschule in Düsseldorf und bin Schüler der Herren Professoren Heuser, Schmurr, Nauen und Mataré.“

Willhelm Schmurr in der Malklasse vorgesehen.⁴⁴⁴ Meistersmanns Vater Georg Artur, der Mitglied des Landtags war, setzte sich bei Kultusminister Heinrich Konen für die Bewerbung seines Sohnes ein.⁴⁴⁵ Ende des Jahres sagte ihm Busley jedoch ab.⁴⁴⁶ Heuser hatte ihm mitgeteilt, das Kollegium bevorzuge Ferdinand Macketanz.⁴⁴⁷ Er lehnte Meistermann, „*der sich besser in einer Textilschule oder sonst in kunstgewerblich orientierten Gebieten betätigen würde*“⁴⁴⁸, ab: „*Sein Können (und darauf kommt es ja an) ist mässig, sein Suada soll allerdings erheblich sein, aber mit Verbalhypnose allein kann man kaum unterrichten.*“⁴⁴⁹ Auch bei Heuser hatte Meistermann studiert. Anders als Mataré stand Heuser der von Meistermann vertretenen Abstraktion sehr kritisch gegenüber. Darin konnte er sich von Josef Busley unterstützt wissen.⁴⁵⁰ Möglicherweise steckte hinter Heusers Kritik auch die Sorge vor einer internen Konfliktsituation zur Ausrichtung der Akademie, hatte Meistermann doch Ewald Matarés Konzept von 1945 mitentwickelt. Meistermann erhielt nach der „Ära Heuser“ 1955 eine Professur an der Düsseldorfer Akademie. Noch 1954 schrieb er jedoch an den Künstlerkollegen Fritz Winter über den Stand der abstrakten Kunst: „*Wenn Ihr wüsstet, wie man sich in Bonn und München und Düsseldorf gegen uns sträubt.*“⁴⁵¹

Für die Klasse Heuser an die Akademie geholt wurde zu Januar 1948 für eine zweite Korrekturenstellung Richard Schreiber. Damit handelte sich Heuser größere Probleme ein. Pikanterweise hatte Heuser Schreiber zunächst für ein Professorenamt vorgeschlagen, was vom Kollegium abgelehnt worden war.⁴⁵² Daraufhin stellte er ihn als Korrektor für seine eigene Klasse ein, die nun an der Tür als „Klasse Schreiber“ ausgewiesen wurde.⁴⁵³ Vor allem aber wurde die Vergangenheit Schreibers zum Thema. Josef Busleys Mitarbeiter Mathias T. Engels, selbst ehemaliger Akademiestudent, machte Busley frühzeitig auf die Kritik aus Künstlerkreisen wegen Schreibers ehemaliger Mitgliedschaft in der NSDAP und auf seine Kriegsbilder aufmerksam.⁴⁵⁴

⁴⁴⁴ Schreiben von Wilhelm Zinser an den Oberpräsidenten der Nord-Rheinprovinz vom 21. November 1945, NW 0060, Nr. 172, Bl. 11.

⁴⁴⁵ Schreiben von Georg Artur Meistermann an Kultusminister Heinrich Konen mit Kopie an die Minister Arnold, Gockeln und Lübke, LAV NRW, NW 0060, Nr. 171, Bl. 21.

⁴⁴⁶ Schreiben von Josef Busley an Georg Meistermann vom 11. Dezember 1947, LAV NRW, NW 0060, Nr. 171, Bl. 35.

⁴⁴⁷ Schreiben von Werner Heuser an Josef Busley vom 20. Oktober 1947, LAV NRW, NW 0060, Nr. 171, Bl. 29.

⁴⁴⁸ Ebd.

⁴⁴⁹ Ebd.

⁴⁵⁰ Siehe Kapitel 5.3.2.2.

⁴⁵¹ Schreiben von Georg Meistermann an Fritz Winter vom 3. November 1954, in: HOFER 1995a, S. 373f.

⁴⁵² So zumindest laut Spiegel-Artikel in Berufung auf Otto Pankok (ANONYM 1948a, S. 7).

⁴⁵³ Siehe ebd., S. 6. Die Studierenden berichteten später in einem Schreiben an die Kultusministerin übereinstimmend, Heuser habe Schreiber ursprünglich als Professor berufen wollen, sei aber am Kollegium gescheitert, sodass er ihn als Korrektor einstellte. Schreiben der Studierendenschaft an die Kultusministerin vom 28. November 1948, LAV NRW, NW 0060, Nr. 174, Bl. 174.

⁴⁵⁴ Aktennotiz „Berufung des Malers Richard Schreiber als Korrektor an die Kunstakademie“ vom 8. Dezember 1947, LAV NRW, NW 0060, Nr. 174, Bl. 122.

Heuser verteidigte seinen Freund – er sei entlastet, die Mitgliedschaft habe ohne Schreibers Wissen dessen Vater abgeschlossen, die Kriegsbilder seien Ergebnis seiner Verpflichtung als Kriegsmaler im Heer, und eigentlich sei Schreiber ein Gegner der Nazis gewesen.⁴⁵⁵ Finanzminister Heinrich Weitz, bekannt für sein mildes Vorgehen im Zusammenhang mit der Entnazifizierung,⁴⁵⁶ unterstützte Heuser beziehungsweise Schreiber gegenüber dem Kultusministerium. Daraufhin strich Engels die Segel und fügte polemisch hinzu: „*Es wäre vielleicht nur zu überlegen, ob Sch. nicht mit der Leitung einer Klasse für Kriegsmalerei zu beauftragen wäre.*“⁴⁵⁷ Der Protest gegen Schreiber wurde von den Studierenden fortgeführt. Der Student Herbert Götzinger forderte am Schwarzen Brett der Akademie die Entlassung des „*Super-Faschisten Schreiber*“.⁴⁵⁸ Im Mai 1948 legte die Studierendenschaft unter Leitung von Fritz Achterfeld ein Protestschreiben vor, das vor allem Schreibers künstlerische Arbeit zur Zeit des Nationalsozialismus anprangerte und ihn als „*üblen Konjunkturritter*“ bezeichnete. Die Berufung sei „*unpassend und geschmacklos*“.⁴⁵⁹ Heuser begann verbal um sich zu schlagen und schrieb an Busley: All dies seien „*Quertreibereien einer kleinen Gruppe von Leuten*“ um Otto Pankok. „*Es handelt sich einfach um eine Diktaturbestrebung bestimmter Weltanschauungen linksgerichteter Kreise.*“⁴⁶⁰ Schülerinnen und Schüler Schreibers richteten sich an die Kultusministerin, um für dessen Verbleiben einzutreten.⁴⁶¹ An Otto Pankok schrieb Heuser mit dem Vorwurf, seine Schüler hätten sich zu „*diktatorischen Wortführern*“ gemacht und seien von ihm gestärkt worden.⁴⁶² Pankok dementierte und erklärte zugleich, anders als von Heuser vor den Studierenden erklärt, stehe das Kollegium nicht mit nur einer Ausnahme hinter Schreiber, sondern – wie Pankok durch Gespräche festgestellt habe – außer Heuser habe keiner ihn jemals im Kollegium haben wollen.⁴⁶³ Schreiber bat auf Anraten Busleys um Beurlaubung. Heuser musste sich rechtfertigen. In einem Schreiben an den Düsseldorfer Oberstadtdirektor Hensel nahm er grundsätzlich Stellung zur Entnazifizierung an der Kunstakademie und seiner Rolle darin.⁴⁶⁴ Er verteidigte die Belassung der folgenden Kollegen im Amt, deren Nähe zum

⁴⁵⁵ Undatierte Aktennotiz, vermutlich von Werner Heuser, LAV NRW, NW 0060, Nr. 174, Bl. 108.

⁴⁵⁶ HÜTTENBERGER 1986, S. 55 und 58.

⁴⁵⁷ Aktennotiz von Mathias T. Engels, LAV NRW, NW 0060, Nr. 199, Bl. 125. Auch nationalsozialistische Äußerungen im Rundfunk wurden Schreiber vorgeworfen, siehe Aktennotiz vom 8. Dezember 1947, LAV NRW, NW 0060, Nr. 174, Bl. 122.

⁴⁵⁸ ANONYM 1948a, S. 6.

⁴⁵⁹ Schreiben der Studierendenschaft der Kunstakademie Düsseldorf an Kultusministerin Christine Teusch vom 11. Mai 1948, LAV NRW, NW 0060, Nr. 174, Bl. 132.

⁴⁶⁰ Schreiben von Werner Heuser an Josef Busley vom 14. Mai 1948, LAV NRW, NW 0060, Nr. 174, Bl. 136.

⁴⁶¹ Schreiben von Werner Heuser an die Kultusministerin Christine Teusch vom Mai 1948, LAV NRW, NW 0060, Nr. 174, Bl. 140.

⁴⁶² Schreiben von Werner Heuser an Otto Pankok vom 13. Mai 1948, LAV NRW, NW 0060, Nr. 174, Bl. 141.

⁴⁶³ Schreiben von Otto Pankok an Werner Heuser vom 19. Mai 1948, LAV NRW, NW 0060, Nr. 174, Bl. 144.

⁴⁶⁴ Abschrift eines Schreibens von Werner Heuser an Oberstadtdirektor Hensel vom 28. Juli 1948, KADü, L.N. 4.4, Az 1118, Angelegenheiten des Rektors.

Nationalsozialismus aus dem Kontext des Schreibens geschlossen werden kann: Paul Bindel, Joseph Enseling, Wilhelm Herberholz, Kurt Herzog, Heinrich Jakob Schmidt und Wilhelm Schmurr. Zu Schreiber führte er aus, dass ihn die Freundschaft Schreibers mit der Familie Heuser/Sohn-Rethel⁴⁶⁵ die Wahl besonders kritisch habe überdenken lassen. Er sei zu dem Schluss gekommen, dass dieser den Studienanfängern ein guter Lehrer sein werde. Zwar kehrte Schreiber nach der Beurlaubung zeitweise an die Akademie zurück, konnte sich dort jedoch nicht halten. Der Vorsitzende der Studierendenschaft, Fritz Achterfeld, wandte sich im November in einem langen offenen Brief in verschiedenen Belangen gegen Werner Heuser.⁴⁶⁶ Unter anderem warf er ihm vor, Studierende, die Schreiber ablehnten, zu bedrohen. Ende 1948 wurde die Auflösung von Schreibers Vertrag eingeleitet, am 10. Mai 1949 endete seine Amtszeit.⁴⁶⁷

Zwischenzeitlich war ein anderer persönlicher Freund mit ähnlich hinterfragbarer Vergangenheit an die Akademie zurückgekehrt.⁴⁶⁸ Dieser Kollege, Paul Bindel, hatte immerhin 1939, 1942 und 1944 Gemälde nach München zur Großen Deutschen Kunstausstellung geschickt und als Kriegszeichner unter anderem Bilder vom Angriff auf Polen angefertigt.⁴⁶⁹ Bindel war 1930 von Walter Kaesbach berufen worden und während der Nazizeit im Dienst verblieben, obwohl er, wie Heuser, 1937 mit einem Exponat in der Ausstellung „Entartete Kunst“ vertreten war (siehe Kapitel 4.1.3). Bei Wiederinbetriebnahme der Akademie war er noch in Gefangenschaft. Am 4. Februar 1948 kehrte er zurück, kurz vor Erlass der Heimkehreramnestie, wodurch er um eine schärfere Prüfung herumgekommen sein dürfte.⁴⁷⁰ Der damalige Student Günter Blecks sprach in einem Interview allerdings davon, dass Bindel schon nach Kurzem wegen seiner militanten Art unbeliebt gewesen sei.⁴⁷¹ Er blieb jedoch bis zu seiner Pensionierung im Amt.

⁴⁶⁵ Schreiber studierte zeitweise bei Karli Sohn-Rethel in Positano, siehe auch G. R. 1965, S. 85. 1965 wurde Schreiber und Heuser im Kunstverein für die Rheinland und Westfalen posthum eine gemeinsame Ausstellung gewidmet, deren Einführung Heusers ehemaliger Stellvertreter Heinrich Jakob Schmidt hielt. In Kenntnis der Vorkommnisse 17 Jahre zuvor erscheint die Ausstellung wie ein Bekenntnis „trotz allem“.

⁴⁶⁶ Schreiben des Vorsitzenden der Studierendenschaft Fritz Achterfeld an die Kultusministerin vom 28. November 1948, LAV NRW, NW 0060, Nr. 174, Bl. 174.

⁴⁶⁷ Vermerk der Kultusministerin vom 7. Dezember 1948, LAV NRW, NW 0060, Nr. 174, Bl. 177.

⁴⁶⁸ Bindel malte Werner Heusers Porträt für die Ahnengalerie des Künstlerverein Malkastens, siehe Malkastenblätter, Heft 2, 1964, Abb. S. 19.

⁴⁶⁹ Siehe Notiz in: Die Weltkunst, Jg. 15, Nr. 31/32, vom 3. August 1941, S. 3. Auch dass Paul Clemen Paul Bindel in einer Reihe mit Julius Paul Junghans, Wilhelm Schmurr und Franz Kiederich als „Gewährsmänner“ in seiner Verteidigungsschrift für Heuser nannte, deutet auf ein öffentliches Bekenntnis zum Nationalsozialismus hin, siehe CLEMEN 1941, S. 256.

⁴⁷⁰ KAMPS UM 1951, S. 141.

⁴⁷¹ BLECKS/SONDERMANN 2014, S. 176.

5.1.7 Die Butteraffäre und ein Scheitern mit Verdienstkreuz

Anfang 1946, als die Kunstakademie wiedereröffnete, gab es noch keine Mensa, was angesichts der allgemeinen Versorgungslage schwer wog. Die damalige Akademiestudentin Gerda Bohrer Borges berichtete später in ihrem knappen humorvollen Stil: *„Für Ausländer, deren Land von Hitler überfallen worden war, gibt es große Vorteile. Es stehen Pfründe mit leckerem Essen für sie zur Verfügung. Helmi ist Estin. Ihr Stilleben ist gestern nicht fertig geworden. Drei Äpfel, eine Birne, eine Banane. Heute stehen zur Vollendung ihres Bildes wenigstens noch die vorderen Hälften da.“*⁴⁷² Schwierigkeiten bereitete der Akademie das Fehlen finanzieller Förderung,⁴⁷³ aber auch einer funktionstüchtigen Küche. Zunächst traf man eine Vereinbarung mit dem Gasthof „Zum Schwarzen Anker“ in der Bolkerstraße.⁴⁷⁴ Werner Heuser setzte sich dafür ein, dass die Mensa bald wieder in Betrieb genommen würde. Es kam in der Folge eine Mensa im Keller des Künstlerverein Malkasten zustande, in dessen Vorstand er war. Heuser bemühte sich um die Vermittlung von Lebensmitteln und um die finanzielle Sicherung. Das Kollegium lehnte den Vorschlag, zugunsten der Rentabilität zahlende Gäste zuzulassen, ab.⁴⁷⁵ Die Mensa im Malkasten wurde wegen Verdacht auf Veruntreuung bald wieder geschlossen.⁴⁷⁶ Sie zog Ende 1946 in das Untergeschoss der Akademie, konnte allerdings erst zum Wintersemester 1947/48 geöffnet werden. Was sich hier als „Butteraffäre“ ereignete, muss als eine tragische Episode des Nachkriegshungers bewertet werden. Der Oberinspektor der Akademie, Walter Heinz, wurde mit der Kontrolle der Lebensmittelbestände der Mensa beauftragt. Im April 1948 wurde Heinz von der Schwarzmarktbekämpfungsstelle in der Altstadt mit 12 Pfund Margarine aus Akademiebeständen aufgegriffen und verhaftet. Eigenen Aussagen zufolge habe er die Margarine wegen wiederholter Einbrüche nicht in der Akademie lassen wollen. Bei einer Überprüfung der Lebensmittelbestände der Mensa wurden jedoch erhebliche Verluste ermittelt.⁴⁷⁷ Entsetzt wurde festgestellt, dass Heinz seit dem vorigen Sommer nicht mehr Buch geführt hatte. Bezugsscheine seien auch während der Semesterferien angefordert worden. Es wurde außerdem herausgestellt, dass Heinz dem Kollegium Fett zum Kauf angeboten habe mit der Begründung, dass dieses zu verderben drohe. Auch Werner Heuser machte von dem

⁴⁷² BOHRER BORGES 2005, S. 41.

⁴⁷³ Vormalig hatte die Stadt Düsseldorf einen Zuschuss gegeben, siehe „Bericht für die Kommission J. S. S.“ von Werner Heuser vom 27. September 1946, LAV NRW, NW 0060, Nr. 161, Bl. 41–45, hier Bl. 42.

⁴⁷⁴ Heinrich Jakob Schmidt, Bericht Januar 1946 vom 22. Januar 1946, LAV NRW, NW 0060, Nr. 161, Bl. 67.

⁴⁷⁵ Schreiben von Werner Heuser an den Oberpräsidenten vom 17. Juni 1946, LAV NRW, NW 0060, Nr. 149 II, Bl. 172.

⁴⁷⁶ Bericht „Mensa der Staatlichen Kunstakademie“ vom 30. April 1948, LAV NRW, NW 0060, Nr. 166 I, Bl. 140.

⁴⁷⁷ „Überprüfungsbericht zu den Küchenbeständen der Kunstakademie“, LAV NRW, NW 0060, Nr. 166 I, Bl. 134–136.

Angebot Gebrauch. Heinz wurde zahlreiche Male verhört. Eine Woche nach Beginn der Anschuldigungen setzten der Oberinspektor und seine Frau ihrem Leben ein Ende, was Heinz in seinem Abschiedsbrief damit begründete, dass sie die Verdächtigungen und Verhöre nicht mehr ertrügen.⁴⁷⁸ In einem Bericht des Magazins „Der Spiegel“, in dem auch der Schreiber-Skandal polemisch behandelt wurde, wurden als Suizidgrund Heinz' Affären mit Akademiemodellen vermutet, deren zu Tage treten im Zuge der Ermittlungen er fürchtete.⁴⁷⁹

Der Fall zog Kreise. Bereits kurz vor Verhandlungsende sah sich Werner Heuser genötigt, auf einen negativen Radiobericht des NWDR zu reagieren, in dem die geschilderten Affären zur Sprache kamen.⁴⁸⁰ Weitere Presseorgane griffen das Thema auf, so die Westdeutsche Zeitung am 14. Juli, der Spiegel mit dem genannten Bericht am 17. Juli sowie die Zeitung der Vereinigung der Verfolgten des Nazi-Regimes am 4. Juli unter dem Titel „Ungeist in der Kunstakademie“. Heuser nannte letztere in seinem Bericht *„eine Notiz, in der durch solche Bemerkung wie die, dass der Matador der Mensa für seine und einiger Lehrer Taschen arbeitete, dass die Studierenden die fettlose Suppe auslöffeln müssten und die Schüler, welche als Akteure gegen Schreiber wirkten, mundtot gemacht und entlassen werden sollten, die Vorgänge noch mehr entstellt wurden.“*⁴⁸¹ Heuser betonte die Redseligkeit des Inspektors.⁴⁸² In einer langen internen Aktennotiz hielt Josef Busley jedoch fest, in der Akademie habe eine *„regelrechte Sauwirtschaft“* geherrscht. Er vermutete, dass Heinz, der auch in der Akademie schlief, für weitere Diebstähle verantwortlich sei, darunter für einen Einbruch in Werner Heusers Büro, bei dem auch wertvolle Kunst abhandengekommen sei.⁴⁸³ Der Bericht des Staatskommissars zur Bekämpfung von Korruption und Misswirtschaft kam zu dem Schluss, dass Heinz zumindest einen Teil der Lebensmittel auf dem Schwarzmarkt versetzt haben dürfte. Dafür, dass auch für die Ferien Bestellungen aufgegeben wurden, übernahm Heuser später die Verantwortung, er habe den Studenten besseres Essen zukommen lassen wollen. Die Schuld des Oberinspektors war laut Korruptionsbekämpfungsstelle nicht mehr festzustellen, es wurde allerdings eine Untersuchung zur Verletzung der Dienstaufsichtspflicht gegen Heuser und dessen Vertreter Schmidt begonnen. Als Zeugen wurden die Professoren Coester, Mages, Schmidt, Pankok und [der

⁴⁷⁸ Schreiben von Walter Heinz an Werner Heuser vom 29. April 1946, Nachlass Werner Heuser.

⁴⁷⁹ ANONYM 1948a, S. 6.

⁴⁸⁰ Bericht von Werner Heuser vom 5. August 1948, LAV NRW, NW 0060, Nr. 166 I, Bl. 150. Heuser hatte außerdem herausgefunden, dass der Autor des NWDR-Berichts, Rudolf Schröder, mit Otto Pankok bekannt war, womit er den an die vorangegangene Professorenkonferenz vom Juni anschließenden Bericht erklärte.

⁴⁸¹ Bericht von Werner Heuser vom 5. August 1948, LAV NRW, NW 0060, Nr. 166 I, Bl. 150.

⁴⁸² Am 30. April verfasste Heuser einen Bericht zur Angelegenheit, siehe LAV NRW, NW 0060, Nr. 166 I, Bl. 140 und 141.

⁴⁸³ Aktennotiz „Vorgänge um den Oberinspektor Heinz von der Staatl. Kunstakademie – Düsseldorf vom 13. Mai 1948“, LAV NRW, NW 0060, Nr. 166, Bl. 146.

Schüler Friedrich?] Schiemann geladen. Alle sprachen sich für Heusers Unschuld aus, wenn- gleich sie, wie der Bericht bemerkte, „zum Teil persönliche Gegner des Beschuldigten sind“.⁴⁸⁴ Die Gelegenheit, gegen Heuser vorzugehen, ergriff man dennoch: Mages habe, so der Bericht, ausgesagt, Heuser sei seiner Aufgabe nicht gewachsen. Letztlich hielt sich der Vorwurf der groben Verletzung der Aufsichtspflicht sowie des privaten Kaufs von zwei Pfund Margarine.

Der lange, die Zustände an der Akademie beklagende Bericht Josef Busleys war womöglich durch das Eigeninteresse gefärbt, Werner Heuser aus dem Amt zu drängen. In einer Besichtigung der Kunstakademie am 23. Juli 1948 bestätigte sich dem Ministerialrat Otto Koch, dem Regierungspräsidenten Kurt Baurichter und dem Kulturreferenten der Regierung Bindner der schlechte Eindruck der Akademiezustände. Der Fortschritt des Wiederaufbaus wurde als ungenügend, die Gestaltung der Räume als unnötig lieblos, der äußere und gesundheitliche Zustand der Studierenden als desaströs, die Erfolge der Lehre als unbedeutend befunden. Busley – vermutlich an nichts anderem interessiert – hielt dies nach Rücksprache mit Koch noch einmal fest. Dieser habe den Eindruck, „dass hier ein Schlendrianbetrieb auf der ganzen Linie herrscht“.⁴⁸⁵ Hans Schwippert legte kurz darauf, offenbar von Koch gebeten, noch einmal seine Dienen und Forderungen für die Akademieleitung vor, die auch Reformen der Verwaltungsstrukturen beinhalteten.⁴⁸⁶

Der Staatskommissar äußerte abschließend der Kultusministerin die Ansicht, dass Heusers und Schmidts öffentliches Ansehen im Zuge dieser Affäre erheblichen Schaden erlitten habe, und wenngleich die Untersuchung keine strafrechtlichen Konsequenzen habe, legte er nahe, die Amtsenthebung beider in Betracht zu ziehen.⁴⁸⁷ Ende November schrieb auch der Regierungspräsident dann vertraulich an Kultusministerin Christine Teusch: „Es erscheint mir notwendig, dass Heuser aus dieser Stellung mit Rücksicht auf die geschilderten Vorgänge und die dadurch hervorgerufene Reaktion ausscheidet.“⁴⁸⁸ Mit Hinblick auf seine sonstigen Verdienste, sein Alter und seine Bitte von August 1947 sowie ein aktuelles Ersuchen um Entbindung vom Direktorenamt wolle man ihn in den Ruhestand versetzen. Heuser selbst hatte in einem längeren Schreiben zur Wahrung seines Rufes darum gebeten, bis Semesterende im Amt zu bleiben und

⁴⁸⁴ ANONYM 1948a, S. 7.

⁴⁸⁵ Aktennotiz von Josef Busley vom 24. Juli 1948, LAV NRW, NW 0060, Nr. 161, Bl. 17f.

⁴⁸⁶ Schreiben von Hans Schwippert an Otto Koch mit Auflistung der von ihm seit 1946 vorgelegten Konzepte vom 27. Juli 1948, LAV NRW, NW 0060, Nr. 176, Bl. 69–71, hier S. 69.

⁴⁸⁷ Schreiben des Staatskommissars zur Bekämpfung von Korruption und Misswirtschaft an die Kultusministerin des Landes Nordrhein-Westfalen vom 25. August 1948, LAV NRW, NW 0060, Nr. 166 I, Bl. 153.

⁴⁸⁸ Schreiben von Regierungspräsident Baurichter an Kultusministerin Teusch vom 26. November 1948, LAV NRW, NW 0060, Nr. 166 I, Bl. 160.

bat um eine Unterredung mit der Kultusministerin, die Anfang Dezember stattfand.⁴⁸⁹ Er datierte sein Rücktrittsschreiben auf seinen Geburtstag, den 11. November 1948, zurück und begründete das Ausscheiden mit seinem Alter.⁴⁹⁰

Das absehbare Ende von Heusers Amtstätigkeit legte die Kämpfe im Kollegium nicht bei. Die Professoren Mages, Pankok und von Wecus stellten sich im Februar und März gegen den Direktor, der unter anderem Beschlüsse einer Professorenkonferenz nicht umsetze.⁴⁹¹ Dass sich im Januar 1949 diese Professorenkonferenz, noch unter Heusers Leitung, für die Einführung einer Doppelspitze aussprach⁴⁹² – also dafür, dass dem künstlerischen Leiter ein Verwaltungsfachmann an die Seite gestellt werde – war keine neue Idee, dürfte durch den „Butterskandal“ aber bestärkt worden sein.⁴⁹³ Zugleich sollte, wie bereits von Mataré und Schwippert gefordert, durch Bildung des Senats und eines Arbeitskreises weitere „Gewaltenteilung“ eingeführt werden. Das Vorhaben scheiterte jedoch.⁴⁹⁴

Unzufriedenheiten im Kollegium sind schon aus den ersten Monaten von Heusers Amtsführung dokumentiert. Zu seinen internen Gegnern zählten vor allem Otto Pankok, Sepp Mages und Walter von Wecus. Die Professoren Mages und von Wecus fühlten sich bereits im März 1946 „nicht genügend unterrichtet von den Vorgängen in der Akademie“, wie Heuser schrieb, und forderten die Wiedereinrichtung eines Vertrauensrates.⁴⁹⁵ Auch Heusers Bevorzugung des Kunsthistorikers Heinrich Jakob Schmidt und dessen Stellung als Vertreter Heusers wurden negativ aufgenommen. Von Heinrich Kamps wurde später gegenüber offiziellen Stellen die interne Kommunikation Heusers kritisiert. In einer entsprechenden Notiz vom 29. Juli 1948

⁴⁸⁹ Schreiben von Werner Heuser an Josef Busley vom 12. November 1948, LAV NRW, NW 0060, Nr. 166 II, Bl. 95 und Aktennotiz vom 4. Dezember 1948, ebd., Bl. 96. Heuser bat in dem Gespräch um einen Aushang der Ministerin an der Akademie, der jeglichen Zusammenhang mit den Affären zurückwies. Dem wurde nicht entsprochen, stattdessen wurde Heuser ein formelles Schreiben mit Dank für sein Engagement für die Akademie ausgestellt.

⁴⁹⁰ Schreiben von Werner Heuser an Kultusministerin Teusch, datiert auf den 11. November 1948, LAV NRW, NW 0060, Nr. 166 II, Bl. 94.

⁴⁹¹ KaDü, Akte LN 4.4 – 98.2. Heusers Amtsführung schloss Ende März 1949 ohne Klärung seiner Nachfolge. Das Professorenkollegium schlug als Nachfolger die Nicht-Künstler Nölle und Haßlinde vor. Bei Übersendung dieses Ergebnisses an die Kultusministerin und den Regierungspräsidenten wies Heuser darauf hin, dass er dies entschieden ablehne und legte Wert auf einen Künstler an der Spitze. Er nannte namentlich Gerhard Marecks und [Heinrich] Graf Luckner. KADü, L.N. 4.4 – 98.2. Die in dieser Akte ebenfalls erhaltene Korrespondenz zu den Kollegiumsvorschlägen legt nahe, dass Heuser das weitere Vorgehen hinsichtlich Nölle und Haßlinde bewusst verschleppte.

⁴⁹² LEACH 2007, S. 156.

⁴⁹³ Auch Schwippert bescheinigte Heuser – ohne Namensnennung – in einem Schreiben schwache Verwaltungsleistungen, für die er allerdings strukturelle Probleme anführte: Dass ein Künstler, der zugleich Lehre, seine Kunst und Lehre über die Verwaltungstätigkeiten stelle, sei nachvollziehbar. Eine Änderung der Leitung allein würde nicht genügen. Siehe Schreiben von Hans Schwippert an Ministerialdirektor Koch, eingegangen am 31. Juli 1948, LAV NRW, NW 0060, Nr. 176, Bl. 69–71, hier Bl. 71.

⁴⁹⁴ LYNEN 2014, S. 32.

⁴⁹⁵ Handschriftlicher Bericht von Werner Heuser vom 23. März 1946, LAV NRW, NW 0060, Nr. 179, Bl. 5.

deutet sich an, dass die Professorenschaft Heuser spätestens zu diesem Zeitpunkt vom Direktorenposten drängen wollte.⁴⁹⁶ Auch die Rheinische Sezession schaltete sich mit einem Brief an das Kultusministerium ein, in dem sie die Besorgnis um die Entwicklung der Kunstakademie zum Ausdruck brachte. Es seien Verbesserungen der Organisation und eine neue Zielsetzung erforderlich.⁴⁹⁷

Werner Heuser fügte am Ende seiner Amtszeit seinem Dankschreiben an Kultusministerin Teusch die dringende Bitte bei, die offene Frage einer neuen Dienstordnung und Satzung für die Akademie prioritär zu behandeln. Außerdem nahm er Bezug auf die Bestrebungen zur Strukturreform der Kunstakademie. Heusers Argumentation wandte sich gegen „*wankende Wertvorstellungen und missverstandenen Freiheitsbegriff*“⁴⁹⁸ und zielte auf die Festigung einer soliden technischen Ausbildung, deren Abwertung er angesichts der Abstraktionstendenzen der Zeit befürchtete. Auf Heusers Kampf für die Beibehaltung traditioneller akademischer Ausbildungsstrukturen dürfte indes Otto Pankok im ersten Akademiejahrbuch der Mitte April 1949 nachfolgenden Ära Kamps Bezug nehmen: „*Daß unsere Akademie sich heute um eine frische Durchlüftung bemüht, wird von allen begrüßt, die nicht an starren Systemen festkleben und die wissen, daß das Leben die äußeren Formen immer wieder sprengt und zur Änderung zwingt. [...] Die Jungen sollen ihren Blick nur nach vorne lenken. D i e s e Zeit ist es, die sich hier und heute i h r e Kunst schaffen muss.*“⁴⁹⁹ Zum Vergleich: Heuser hatte im ersten Jahresbericht nach Kriegende das „Reglement vom 24. November 1831 für die Königliche Kunst-Akademie zu Düsseldorf“ reproduziert, was die starke Traditionsverhaftung der Akademie unter seinem Direktorat untermauerte.⁵⁰⁰ Das Reglement war das Gegenteil von Innovation. Werner Heuser gab Toleranz und Tradition den Vorzug gegenüber Reform und Experiment, gerade auch in der Gegenposition zu Hans Schwipperts Ideen. Die Diskussion, inwiefern diese fortschrittlich waren, kann an dieser Stelle nicht geleistet werden. Fakt ist aber, dass seine Vorschläge für die Düsseldorfer Kunstakademie eine radikale Vision bedeuteten und dass die Akademie erst während seiner Leitung zu nationaler und internationaler Bedeutung zurückfand. Werner Heuser nahm nach 1945 nicht mehr eine Mittlerrolle zwischen Moderne und Tradition ein, sondern nur

⁴⁹⁶ Aktennotiz „Staatl. Kunstakademie“ vom 29. Juli 1948, LAV NRW, NW 0060, Nr. 151, Bl. 28.

⁴⁹⁷ Schreiben des Vorsitzenden der Rheinischen Sezession Düsseldorf, Kurt Vaupel, vom 25. August 1948, LAV NRW, NW 0060, Nr. 151, Bl. 26.

⁴⁹⁸ Schreiben von Werner Heuser an Kultusministerin Teusch vom 28. März 1949, KADü, LN 4.4 – 98.2.

⁴⁹⁹ PANKOK 1951 (?), S. 25. Die Hervorhebungen wurden von hier übernommen.

⁵⁰⁰ Auch der Regierungspräsident Düsseldorfs soll sich auf das Reglement berufen haben, um Ewald Mataré in seinen „revolutionären“ Plänen Einhalt zu gebieten und auf die Entscheidungshoheit des Kurators der Kunstakademie – also sich selbst – zu verweisen, siehe LEACH 2007, S. 156.

noch die des Traditionalisten. Er war der „große alte Mann“⁵⁰¹ der Düsseldorfer Kunst geworden. Es dauerte in Düsseldorf wie in den meisten Akademien noch gut zehn Jahre, bis eine jüngere, veränderungswilligere Generation das Ruder übernahm. Betont werden muss aber auch, dass Werner Heuser sich in seiner Amtszeit in ernsthaftem Verantwortungsempfinden gegenüber den Studierenden und der Institution um wichtige grundsätzliche Fragen bemühte, um den Baufortschritt und die Versorgung der Studierenden etwa, aber auch um die Wiedergewinnung des städtischen Zuschusses für die Kunstakademie.⁵⁰² Dem großen Einfluss, den insbesondere Josef Busley auf die Kunstakademie ausübte, fügte er sich in den meisten Fällen, widersetzte sich aber erfolgreich, als er bemerkte, dass die Konzipierung als Werkkunstschule seinen Prinzipien widersprach. Nach außen hin schied Werner Heuser trotz der öffentlich gewordenen Skandale unter Wahrung seines Stolzes. Er blieb ein geachtetes Mitglied der Düsseldorfer Gesellschaft und pflegte Freundschaften zu einflussreichen Akteuren aus Wirtschaft und Industrie.⁵⁰³ 1955 wurde Werner Heuser mit einer Feierstunde in der Kunstakademie von Kultusminister Werner Schütz für seine Verdienste um die Düsseldorfer Kunstakademie das Große Verdienstkreuz der Bundesrepublik Deutschland verliehen.⁵⁰⁴

5.2 Ämter und Mitgliedschaften Werner Heusers

5.2.1 Kulturbund zur demokratischen Erneuerung Deutschlands

In der Phase der politischen Wegfindung nach Kriegsende engagierte sich Werner Heuser nicht nur an der Akademie. Sein Amt machte ihn auch für weitere Aufgaben mit Außenwirkung interessant. Durch seinen Posten hatte er enge Verbindung zur Kommunal- und Landespolitik und war selbst als beratendes, nicht stimmberechtigtes Mitglied Teil des städtischen Kulturausschusses.⁵⁰⁵

Bereits kurz nach der Konstituierung des Landtags gründete sich in Düsseldorf ein nordrhein-westfälischer Landesverband des Kulturbunds zur demokratischen Erneuerung Deutschlands, der im Juli 1945 von dem Dichter Johannes R. Becher in Ostberlin ins Leben gerufen worden war.⁵⁰⁶ Dort stand ihm unter anderem Karl Hofer als Vizepräsident zur Seite. Ehrenpräsident

⁵⁰¹ Anonym, „Düsseldorf trauert um Professor Werner Heuser. Zum Tode des verdienten Malers und Akademieleiters“, in: Düsseldorf Nachrichten, Nr. 135, 13. Juni 1964, siehe auch S. 1 der vorliegenden Arbeit.

⁵⁰² Dieser wurde allerdings erst ab 1950 auf freiwilliger Basis bewilligt, siehe HORN 1981, S. 87f.

⁵⁰³ Er war beispielsweise befreundet mit Olga van Meeteren, mit dem Architekten Ernst Petersen und seiner Frau Elisabeth (Lisa), geborene Henkel, mit Victor und Marianne Langen und vielen anderen.

⁵⁰⁴ Zum Anlass genommen wurde Heusers 75. Geburtstag.

⁵⁰⁵ HENTRICH 2004, S. 80.

⁵⁰⁶ SPIES 2000, S. 69.

war Gerhart Hauptmann.⁵⁰⁷ In Düsseldorf gründete sich im Frühjahr 1946 der örtliche Bund auf Initiative des Schriftstellers Wilhelm Lehbrink mit Unterstützung des neuen Kulturdezernenten Hanns Kralik, einem kommunistischen Künstler.⁵⁰⁸ Das erste Anschreiben an Kralik unterzeichneten der Schriftsteller Herbert Eulenberg, die Künstler Otto Coester und Rudi vom Endt, der Intendant Wolfgang Langhoff und der spätere Mitbegründer der Düsseldorfer CDU Max Hildebrand Freiherr von Gumpenberg.⁵⁰⁹ Diesem ihm vertrauten Kreis schloss sich ab der zweiten Besprechung – kurz vor der offiziellen Übergabe der Akademiegeschäfte an ihn – auch Werner Heuser an.⁵¹⁰ Er engagierte sich im Redaktionsteam des Aufrufs zur Gründung eines westdeutschen Kulturbundes. Darin wurde die Verpflichtung der Deutschen zur Besserung betont: *„Wir wissen es alle, dass wir nicht durch unsere eigene Kraft, sondern durch die Kraft der Vereinten Nationen befreit wurden – gerettet werden können wir aber nur durch uns selbst! Diese Kraft wächst aus drei Wurzeln hervor: Aus der Selbsterkenntnis, der Liebe zur Wahrheit und geistigen Freiheit und dem Glauben an die Wandlungsfähigkeit unseres Volkes zur Demokratie.“*⁵¹¹ Zur Gründungsveranstaltung am 30. Mai 1946 trug Werner Heuser eine Ansprache bei. Darin verdeutlichte er seine Hoffnung auf Einheit: *„Nicht das Trennende politischer Konstellationen, sondern das Einigende sollte die Künstlerschaft zusammenschließen.“*⁵¹² Dieses Harmoniedenken bestimmte Heusers politische Haltung der Nachkriegszeit.

Der Kulturbund war bereits in vielen anderen Städten aktiv geworden. Während die französische und amerikanische Besatzungsmacht die Organisation ablehnten, akzeptierte sie die britische Militärregierung, der auch die Nordrhein-Provinz unterstand. Sie dürfte sich von den positiven Erfahrungen mit dem „Freien deutschen Kulturbund in Großbritannien“ überzeugen lassen.⁵¹³ Der spätere nordrhein-westfälische Landesverband *„sollte, bis es 1951 zur*

⁵⁰⁷ HERMAND 2010, S. 306. Hermand referierte, der Kulturbund habe schon im ersten Jahr 45.000 Mitglieder in 394 Ortsvereinen erreicht.

⁵⁰⁸ Der Schriftsteller Wilhelm Lehbrink wandte sich in dieser Sache bereits am 1. Dezember 1945 an den Düsseldorfer Bürgermeister, siehe StAD, 0-1-4-3481, Bl. 2, siehe auch HELD 1981, S. 257.

⁵⁰⁹ Schreiben der Genannten an den Beigeordneten Hanns Kralik vom 22. Dezember 1945, StAD, 0-1-3-3481, Bl. 6.

⁵¹⁰ „Protokoll über die 2. Vorbesprechung zur Gründung eines westdeutschen Kulturbundes“ am 5. Januar 1946, StAD, 0-1-3-3481, Bl. 13f.

⁵¹¹ „Aufruf zur Gründung eines Kulturbundes zur demokratischen Erneuerung Deutschlands“, Drucksache, in: StAD, 0-1-3-3481, Bl. 66.

⁵¹² LAUTERBACH 1986, S. 265. Die Gründung geschah mit Unterstützung des Regierungspräsidenten Kurt Necker, der selbst Gründungsmitglied war, und des Oberstadtdirektors Walter Kolb in den Kammerspielen. Initiator und erster Vorsitzender war Wolfgang Langhoff, der erste der 1933 aus dem Amt getriebenen Kulturschaffenden Düsseldorfs, der jedoch bereits im August 1946 nach Berlin zog und das Amt Johann Fladung übergab. Neben Langhoff sprachen bei der Gründungsveranstaltung Herbert Eulenberg, Hulda Pankok, Werner Heuser sowie viele weitere.

⁵¹³ HELD 1981, S. 257.

Bildung eines westdeutschen Bundesverbandes kam, der einzige regionale Zusammenschluß in Westdeutschland bleiben. ⁵¹⁴

Der Kulturbund gab sich überparteilich, hatte allerdings eine enge Verbindung zur KPD. Er war von der sowjetischen Militäradministration in Deutschland lizenziert worden. Dies stand in der Nordrhein-Provinz anfangs jedoch nicht im Vordergrund. Für viele Mitglieder bot der Kulturbund eine – parteiunabhängige – Möglichkeit, sich gemeinsam für einen demokratischen Neuanfang der Kultur einzusetzen. Der Düsseldorfer Künstler Carl Lauterbach berichtete rückblickend über den Gründungsaufruf, den bereits im November 1945 vierzig Persönlichkeiten des öffentlichen Lebens herausgegeben hatten: *„In meiner Erinnerung schien noch einmal neu der humane Traum dieser Jugendzeit lebendig zu werden, der Traum von Menschlichkeit, Frieden, Freiheit, Toleranz, Mitleid, Freundschaft und Brüderlichkeit und Gerechtigkeit. Es war die Manifestation der Menschen des guten Willens.*“⁵¹⁵ Einer dezidiert linken oder gar kommunistischen Vereinigung hätte Werner Heuser sich sicherlich nicht angeschlossen. Carola Spies stellte in einer Studie zum Düsseldorfer Kulturbund entsprechend fest: *„Den zu einer ersten Vorbesprechung im Amt für kulturelle Angelegenheiten der Stadt Düsseldorf Eingeladenen mag nicht aufgefallen sein, daß die Anregung zur Gründung von kommunistischer Seite ausging [...]“*⁵¹⁶ Dem kommunistischen Vorsitzenden Wolfgang Langhoff war Werner Heuser verbunden durch dessen Arbeit am Düsseldorfer Schauspielhaus unter Louise Dumont und Gustav Lindemann. Ab Anfang 1946 war Langhoff kurzzeitig Generalintendant des Schauspielhauses. Die KPD hatte direkt nach Kriegsende die Unterstützung der britischen Militärregierung erhalten, die auf eine Berücksichtigung in der Stadtvertretung Wert legte.⁵¹⁷ Hanns Kralik wurde in diesem Zuge, auf Empfehlung von Professoren der Kunstakademie,⁵¹⁸ Kulturdezernent. Langhoff konnte als Schauspielintendant ernannt werden. Beide erfuhren jedoch in der Bevölkerung keine ausreichende Unterstützung.

Der Kulturbund war betont unkonfessionell. Eine christliche Alternative formierte sich mit der ebenfalls 1946 gegründeten „Gesellschaft für christliche Kultur“, welche zum zweiten Düsseldorfer Kulturverband wurde. Es ist davon auszugehen, dass Werner Heuser neben den humanistischen und freiheitlichen Werten am Kulturbund das Postulat des un- oder überparteilichen, erzieherischen Anspruchs interessierte. Vor allem betätigte sich der Düsseldorfer

⁵¹⁴ SPIES 2000, S. 70.

⁵¹⁵ LAUTERBACH 1986, S. 264.

⁵¹⁶ SPIES 2000, S. 72. Zum Kulturbund in SBZ und DDR siehe HEIDER 1993.

⁵¹⁷ HORN 1981, S. 146.

⁵¹⁸ Ebd., leider ohne Hinweis auf die konkreten Namen.

Kulturbund als Veranstalter.⁵¹⁹ Im Rahmen der wichtigen, an die Zeit vor 1933 anschließenden Ausstellung des Düsseldorfer Kunstmuseums „Lebendiges Erbe“ wurde eine Jugendsdiskussion angeboten, die Werner Heuser eröffnete.⁵²⁰ Bis 1947 wurden außerdem drei Ausstellungen in der Kunsthalle gezeigt: je eine Einzelausstellung von Otto Pankok und Carl Lauterbach sowie die Schau „Künstlerbekenntnisse unserer Zeit“ vom Sommer 1947.⁵²¹

Spätestens im Sommer 1946 wurde die kommunistische Basis des Kulturbundes Anlass zur Debatte geworden. Dabei waren nur rund 10% der Mitglieder Kommunisten.⁵²² Die Kritik an der Vereinigung wuchs, insbesondere, als sie sich während der Berlinblockade auf die Seite der Sowjetunion stellte.⁵²³ Die Bestrebungen zum Zusammenschluss von Gruppierungen gingen jedoch weiter. Ende November 1948 wurde ein Verband der Kulturbünde der gesamten britischen Zone beschlossen,⁵²⁴ und drei Jahre später entstand unter Leitung des NRW-Landesverbands ein westdeutscher Verband namens Demokratischer Kulturbund Deutschlands. Im September 1950 war der Kulturbund allerdings bereits als verfassungsfeindlich eingestuft worden, sodass die Schließung in einzelnen Bundesländern erfolgte. 1959 wurde er auch in Nordrhein-Westfalen verboten.⁵²⁵ Wie lange Werner Heuser Mitglied war, ist nicht bekannt. Zu vermuten ist jedoch, dass seine Teilnahme an der Zweiten deutschen Kunstausstellung 1949 in Dresden noch in Zusammenhang mit seiner Mitgliedschaft im Kulturbund stand.⁵²⁶

Die Bedeutung des Kulturbundes sollte trotz seiner relativ kurzen unhinterfragten Existenz nicht unterschätzt werden. Er bot ein wichtiges Forum für Kulturschaffende der ersten Nachkriegsjahre und bildete unter anderem die Grundlage für die Schaffung einer neuen beruflichen Vertretung von Künstlerinnen und Künstlern, die schließlich 1948 mit dem Landesberufsverband bildender Künstler Nordrhein-Westfalen realisiert wurde.

⁵¹⁹ Im Juli 1946 beispielsweise wurde eine Gedenkstunde für die Dichterin Else Lasker-Schüler abgehalten, im September eine für die ermordeten Künstler Peter Ludwigs, Franz Monjau und Julio Levin.

⁵²⁰ Anonym, „Jugend und ‚Lebendiges Erbe‘. Eine Diskussion im Hetjens-Museum“, in: unbekanntes Zeitung, 14. August 1948, Nachlass Werner Heuser. Darin wird er wie folgt zitiert: „*Mann kann Forderungen an sie [die Kunst] stellen, aber sie entzieht sich jeder Einengung und Begrenzung. Die Masse bekennt sich zum Geschmack, aber am wesentlichen der Kunst geht sie häufig vorbei. Erst der Dreiklang aus Begabung, Einfall und Denken ringt das Kunstwerk zustande. Eine Norm oder Richtlinien gibt es nicht.*“

⁵²¹ Otto Pankok. Ein Maler der Gegenwart, 15. Dezember 1946 bis 5. Januar 1947; Carl Lauterbach. Dokumente der Zeit, 2. bis 23. März 1947; Künstlerbekenntnisse unserer Zeit, 28. Juni bis 27. Juli 1947, siehe LAUTERBACH 1986, S. 266.

⁵²² SPIES 2000, S. 79.

⁵²³ STEINERT 1998, S. 68.

⁵²⁴ ZIMMER 2019, S. 315.

⁵²⁵ SPIES 2000, S. 81.

⁵²⁶ 1946 wurde mit der Ersten Allgemeinen Kunstausstellung in Dresden noch eine gesamtdeutsche, überblicksartige Ausstellung realistischer und abstrakter Tendenzen ausgerichtet. Künstlerinnen und Künstler der britischen Zone durften an der Ausstellung allerdings nicht teilnehmen. Siehe GILLEN 2009, S. 20.

5.2.2 Landesberufsverband Bildender Künstler Nordrhein-Westfalen e.V.

In der Umbruchszeit der Jahre 1945/1946 mit ihrem Mangel an qualifizierten und entnazifizierten Persönlichkeiten wurden vorhandene Kräfte gelegentlich in unerwarteten Positionen eingesetzt. Werner Heuser wurde beispielsweise im März 1946, also kurz nach seiner Ernennung zum kommissarischen Akademiedirektor, durch den Oberpräsidenten derselben zum „nichtexekutiven Provinzialrat der Nord-Rheinprovinz“ ernannt.⁵²⁷ Am 2. Oktober konstituierte sich der erste Landtag von Nordrhein-Westfalen. Für die erste Wahlperiode ernannte die Militärregierung den parteilosen Werner Heuser zum Abgeordneten, er füllte dieses Amt aber nur bis zum 19. Dezember aus.⁵²⁸ Dem voran ging die erste Kommunalwahl, nach der die Zusammensetzung des Landtags noch einmal verändert wurde, war doch die erste Periode lediglich auf Grundlage einer britischen Schätzung politischer Kräfteverhältnisse besetzt worden.⁵²⁹ Heuser beschränkte seine politische Arbeit fortan auf die Vertretung der Künstlerschaft.

Bereits im November 1945 sollte durch Verfügung des Oberpräsidenten der Nordrhein-Provinz eine wirtschaftliche und rechtliche Interessensvertretung der Künstlerschaft eingerichtet werden, wohl unter anderem auf Anregung von Hans Schwippert.⁵³⁰ Werner Heuser war von Anfang an mit im Gespräch und sollte Präsident der Kammer werden.⁵³¹ Man tauschte sich auch eng mit dem Kulturbund zur demokratischen Erneuerung Deutschlands aus. Die Gründung blieb jedoch in der Schwebe, offenbar wegen Finanzierungsschwierigkeiten und mangelndem Rückhalt durch die Künstlerinnen und Künstler.

Im Anschluss an die vom Kulturbund veranstaltete Ausstellung „Künstlerbekenntnisse unserer Zeit“ im Sommer 1947 fand eine Tagung der verschiedenen Landesverbände statt. In dieser wurden nicht nur Problemstellungen der Künstlerschaft und die Notwendigkeit eines Zusammenschlusses aufgezeigt, sondern auch, dass in anderen Teilen Deutschlands bereits

⁵²⁷ Schreiben des Oberpräsidenten an Werner Heuser vom 22. März 1946, Nachlass Werner Heuser.

⁵²⁸ Amtszeit 2. Oktober 1946 – 19. Dezember 1946, siehe Landtag Nordrhein-Westfalen, Liste aller ehemaligen Abgeordneten, <https://www.landtag.nrw.de/home/der-landtag/abgeordnete-und--fraktionen/die-abgeordneten/ehemalige-abgeordnete/abgeordnetedetail.html?k=00470> (20. Mai 2023).

⁵²⁹ Landtag Nordrhein-Westfalen, Rückblick auf Wahlperioden, <https://www.landtag.nrw.de/home/der-landtag/geschichte-des-landtags/rueckblick-auf-wahlperioden-1/01ep.html> (20. Mai 2023).

⁵³⁰ Siehe das Schreiben des Oberpräsidenten Robert Lehr an Wilhelm Zinser vom 30. November 1945, LAV NRW, NW 0060, Nr. 298, Bl. 156.

⁵³¹ Schreiben von Hans Klihm an Wilhelm Zinser vom 20. November 1945 und Entwurf einer Pressemeldung im Anhang, LAV NRW, NW 0060, Nr. 198, Bl. 152–153.

eigenständige Berufsverbände existierten.⁵³² Im nahen Hagen hatte sich 1946 beispielsweise der Westdeutsche Künstlerbund gegründet.⁵³³ Dies gab Düsseldorf einen neuen Schub.

Ein vorläufiger Arbeitsausschuss des späteren Landesberufsverbands Bildender Künstler Nordrhein-Westfalen wurde mit Unterstützung des Kultusministeriums zunächst aus Vertretern der Gesellschaft für christliche Kultur und des Kulturbundes zur demokratischen Erneuerung zusammengestellt.⁵³⁴ Ende 1947 wurde in den Räumen der ehemaligen Kunsthändlerin Johanna Ey ein endgültiger Arbeitsausschuss zur Erarbeitung einer Satzung berufen,⁵³⁵ der zu einer Besetzung nach Regierungsbezirken überging.⁵³⁶ Daran nahm auch Werner Heuser teil.

Am 19. März 1948 wurde in Düsseldorf auf Wunsch von und mit Unterstützung des Kultusministeriums schließlich der „Landesberufsverband bildender Künstler Nordrhein-Westfalen e.V.“ unter Vorsitz von Werner Heuser gegründet.⁵³⁷ Die britische Besatzungsmacht unterstützte die Initiative. Der Verband hatte bei Gründung 1729 Mitglieder.⁵³⁸ Neben Heuser gab es zwei Vizepräsidenten, einer davon aus der Architektenkammer, drei Vorstandsmitglieder und Hans Boventer als Geschäftsführer. Der Architekt Boventer war im Rahmen des Kulturbundes zur demokratischen Erneuerung Deutschlands bereits Leiter der Ausstellung „Künstlerbekenntnisse unserer Zeit“ gewesen und war bis zur Neuorganisation des Verbandes Anfang der 1950er-Jahre seine treibende Kraft. Daneben gab es einen Beirat, der durch die Bezirksgruppen und Berufsgruppen besetzt wurde.

⁵³² Entwurf eines Schreibens an den Ministerpräsidenten Nordrhein-Westfalens vom 23. August 1948, LAV NRW, NW 0060, Nr. 301, Bl. 86.

⁵³³ Es wurden ihm jedoch seitens des Landes keine berufsständischen Fragen übertragen, siehe SCHMIDT 1985a, S. 425.

⁵³⁴ STEINERT 1998, S. 67. Die Verbandsgeschichte wurde bislang nicht tiefgehend als bei Steinert erforscht. Akten des Nachfolgeverbandes befinden sich im Historischen Archiv in Köln, darunter sind aber keine des 1948 gegründeten Landesberufsverbandes. Hierzu sind die Akten des Kultusministeriums Nordrhein-Westfalens im LAV NRW aufschlussreich.

⁵³⁵ Schreiben des vorläufigen Arbeitsausschusses an Regierungsrat Mathias T. Engels vom 11. Dezember 1947, LAV NRW, NW 0060, Nr. 301, Bl. 275; Aktennotiz „Wirtschaftsverband der bildenden Künstler“ vom 5. Januar 1948, LAV NRW, NW 0060, Nr. 301, Bl. 273.

⁵³⁶ Aktennotiz „Wirtschaftsverband der bildenden Künstler“ vom 5. Januar 1948, LAV NRW, NW 0060, Nr. 301, Bl. 273.

⁵³⁷ Schreiben des Werbeleiters des Verkehrsamts an Oberbürgermeister Gockeln vom 29. Mai 1948, StAD, 0-1-4-5323. Ein Empfang Bildender Künstler fand auf Einladung des Düsseldorfer Oberbürgermeisters am 4. Juni im Malkasten statt, am Folgetag ein offizieller Festakt im großen Kreis im Neuen Theater in der Friedrichstraße.

⁵³⁸ Informationsblatt des Landesberufsverbands NRW, LAV NRW, NW 0060, Nr. 301, Bl. 38. Hinzu kamen rund 800 Anmeldungen, die bis zur Versammlung noch nicht bearbeitet werden konnten, siehe Mitteilungen des Landesberufsverbandes Bildender Künstler, Nummer 3/4, Juli/August 1948, S. 4.

Nach der offiziellen Gründung titelte die Rheinische Post „*Künstler unter Protektion*“⁵³⁹ und der Rheinische Merkur noch suggestiver „*Staatskünstler*“ und schrieb: „*Wir sind wieder so weit – Nordrhein-Westfalen hat den Typ des staatlich protegierten Künstlers abermals kreiert.*“⁵⁴⁰ Die große Nähe des Verbandes zu dem Kultusministerium des Landes verstärkte die Sorgen sicherlich.⁵⁴¹ Der Verband sollte an den „Reichsverband bildender Künstler“, der 1933 aufgelöst wurde, anknüpfen, war aber zugleich zeitlicher Nachfolger der Reichskulturkammer.⁵⁴² Das Verhältnis von Kunst und Politik machte den Verband in den Augen einiger suspekt. In seiner Gründungsansprache adressierte Heuser die Sorge vor erneuter Einflussnahme, wie sie die Reichskulturkammer ausgeübt hatte. Kritik in diese Richtung äußerte besonders der 1946 unter dem Vorsitz von Hans Precht gegründete berufsständisch ausgerichtete „Bund der Kulturschaffenden“ Düsseldorfs, der seine eigene Arbeit zu Recht in Frage gestellt sah, da das Ministerium einzig den Landesverband anerkannte.⁵⁴³

Werner Heusers Reaktion darauf war bezeichnend für die Mechanismen der Reintegration von Nationalsozialistinnen und Nationalsozialisten in der Nachkriegszeit. Er schrieb in seinem Statement als Reaktion auf die Kritik an der Verbandsgründung: „*Aber die Zusammenfassung der bildenden Künstler in den Landesberufsverband verfolgt nicht Richtlinienggebung, nicht Direktiven in weltanschaulicher oder künstlerischer Beziehung, erhebt weder als Ankläger noch als Verteidiger Ansprüche, sondern vollzieht die Angliederung unter Ablehnung jeden Versuches diktatorischer Einflußnahme zum Nutzen aller. Das bedeutet aber auch kollegiales Verhalten gegenüber entlasteten ehemaligen Nationalsozialisten. [...] wenn wir die Spaltung verewigen und statt der Vergebung ad infinitum Vergeltung üben, werden wir uns der gleichen Intoleranz schuldig machen unter der wir gelitten haben zum Schaden aller. [...] Trotz vielfach vorhandenen inneren Widerstrebens muß uns die Einsicht dies [die Vereinigung aller im*

⁵³⁹ Anonym, „Künstler unter Protektion“, in: Rheinische Post, 9. Juni 1948. Ende Juni wandte sich Werner Heuser als Verbandspräsident an die Rheinische Post mit Bitte um Abdruck einer mitgesandten Richtigstellung, die vor allem die alleinige Berechtigung zur Ausstellung von Berufsausweisen erläuterte. Briefentwurf von Werner Heuser als Präsident des Landesberufsverbands an die Rheinische Post vom 28. Juni 1948 mit der Bitte um Abdruck, LAV NRW, NW 0060, Nr. 301, Bl. 166.

⁵⁴⁰ Anonym, „Staatskünstler“, in: Rheinischer Merkur, unbekanntes Datum, unbekanntes Datum, LAV NRW, NW 0060, Nr. 301, Bl. 187.

⁵⁴¹ Schreiben von Josef Busley an Abt. III K 1 vom 16. Dezember 1947, LAV NRW, NW60, Nr. 301, Bl. 274. Das Land Nordrhein-Westfalen fungierte laut Satzung als Erbe des Vereins bei Auflösung. Siehe Anonym, „Künstler unter Protektion. Zum ‚Landesverband bildender Künstler‘“, in: Rheinische Post, unbekanntes Datum, KADü.

⁵⁴² Der Reichsverband bildender Künstler (1927–1933) löste den Reichswirtschaftsverband bildender Künstler (1921–1927) ab. Werner Heuser dürfte darüber hinaus bekannt gewesen sein, dass der erste nationale Künstlerzusammenschluss, die Allgemeine Deutsche Kunstgenossenschaft, 1856 auf Initiative des Düsseldorfer Künstlerverein Malkasten gegründet wurde; siehe RUPPERT 2017 (1998), S. 170.

⁵⁴³ Anonym, „Bildende Künstler“, in: Rhein-Echo, 17. Juni 1948 (Abschrift), LAV NRW, NW 0060, Nr. 301, Bl. 170 sowie Anonym, „Zwangsorganisation? – Nein!“, in: Rhein-Echo, 26. Juni 1948, LAV NRW, NW 0060, Nr. 301, Bl. 186.

Verband] *als richtig erscheinen lassen.*“⁵⁴⁴ Die Vereinigung auch in dieser Hinsicht gab Heuser gar als ein Aufgabenfeld des Landesberufsverbands an. Walter Petersen und Arthur Kampf, und damit bemerkenswerterweise zwei NS-nahe Künstler, wurden mit der Gründung unter Beifall zu Ehrenmitgliedern ernannt.⁵⁴⁵ Offenbar war dies eine „*Geste des Entgegenkommens und der Versöhnlichkeit*“⁵⁴⁶, wobei der freiwillige Akt das von Heuser genannte „*Widerstreben*“ deutlich relativiert. Er fügte schließlich hinzu: „*Ich glaube kaum, daß den bedeutenden Künstlern der Vergangenheit die Verherrlichung damaliger Machthaber oder Begebenheiten Ziel gewesen ist, ihnen war vielmehr die Möglichkeit zur Entfaltung ihrer Kräfte, also der Auftrag mehr als der Auftraggeber, und es wäre falsch, ihnen daraus einen Vorwurf zu machen. [...] Ich hoffe, nicht mißverstanden zu werden.*“ Es spiegelt sich hier seine Haltung zur Trennung von Kunst und Politik, auf die noch weiter eingegangen wird.

Aufgaben des Landesberufsverbands waren neben Beratungstätigkeit und allgemeiner Interessensvertretung beispielsweise die Altersvorsorge oder der Schutz geistigen Eigentums.⁵⁴⁷ Unter den schwierigen Nachkriegsbedingungen ergaben sich – wie in allen Landesverbänden⁵⁴⁸ – vordringlich wirtschaftliche Fragen. In der ersten Satzung war als zweiter Punkt der Einsatz für Materialien und deren Verteilung vorgesehen.⁵⁴⁹ Während der Währungsreform setzte sich der Verband unter anderem direkt bei Ludwig Erhard, der für die Wirtschaftspolitik der Westzonen verantwortlich war, für Hilfsmaßnahmen ein.⁵⁵⁰ Er bemühte sich um die Gründung eines Künstlerhilfswerks und führte mit ihm mehrere Verkaufsaktionen durch. Beim Land Nordrhein-Westfalen trat der Verband für die Förderung von Künstlerinnen und Künstlern in Not ein.⁵⁵¹ Am 26. Juni 1948 erschien von Verbandsseite ein „Notruf der Künstler“, der zu dem Vorschlag von Mathias T. Engels, Referatsleiter des Bereichs „Förderung der bildenden Kunst“ und Mitarbeiter des Ministerialrats im Kultusministerium Josef Busley, führte, Unterstützungsankäufe durch das Land zu tätigen. Kultusministerin Christine Teusch brachte den

⁵⁴⁴ Mitteilungen des Landesberufsverbandes Bildender Künstler, Nummer 3/4, Juli/August 1948, S. 4–5.

⁵⁴⁵ „Unsere 1. General-Mitgliederversammlung“, in: Mitteilungen des Landesberufsverbandes Bildender Künstler, Nummer 3/4, Juli/August 1948, S. 4. Arthur Kampf war auf der sogenannten Gottbegnadeten-Liste Adolf Hitlers zur Befreiung vom Militärdienst vertreten. Walter Petersen war einer der wenigen, die Adolf Hitler als Vorbereitung auf ein Porträt persönlich treffen durften, siehe RONGE 2010, S. 256f.

⁵⁴⁶ HEUSER 1948b, S. 5.

⁵⁴⁷ Schreiben des Werbeleiters des Verkehrsamts an Oberbürgermeister Gockeln vom 29. Mai 1948, StAD, 0-1-4-5323. Für eine ausführliche Liste der Leistungen siehe „Stellungnahme des Landesberufsverbandes Bildender Künstler Nordrhein-Westfalens e.V. zum Meinungsstreit der Künstler in Düsseldorf“, LAV NRW, NW 0060, Nr. 299, Bl. 21–25.

⁵⁴⁸ HELD 1981, S. 255.

⁵⁴⁹ Satzung des Landesberufsverbandes Bildender Künstler, LAV NRW, NW 50, Nr. 301, Bl. 216–218.

⁵⁵⁰ Zu den Maßnahmen siehe Mitteilungen des Landesberufsverbandes Bildender Künstler, Nummer 3/4, Juli/August 1948, siehe auch „Notruf der Künstler“ vom 26. Juni 1948, LAV NRW, NW 50 Nr. 301, Bl. 159–160.

⁵⁵¹ Informationsblatt des Landesberufsverbandes Bildender Künstler Nordrhein-Westfalen, LAV NRW, NW 0060, Nr. 301, Bl. 38.

Vorschlag am 27. Oktober 1948 in den Kulturausschuss des Landtags ein, am 17. Dezember wurde mit einem Aquarell von Karl Schwesig bereits die erste Erwerbung getätigt.⁵⁵² Unterstützungskäufe waren ein auf kommunaler Ebene bereits lange erprobtes Fördermittel. Die Ankäufe gingen in der Regel in die musealen Sammlungen ein. Neu war in diesem Fall, dass die Erwerbungen keiner bereits bestehenden Sammlung zugeordnet werden konnten. Die heutige Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen wurde erst ab 1960 aufgebaut. Die Unterstützungskäufe wurden unter anderem zur Ausstattung von Büros der Verwaltung genutzt, in den 1970er-Jahren entstand dann aus den Beständen eine Ausstellung zur Kunst aus Nordrhein-Westfalen, die schließlich zur Gründung des Kunsthauses NRW in Kornelimünster führte. Von Werner Heuser wurde 1950 ein Gemälde erworben (G 1949-14). Als pensionierter Akademiedirektor fiel Werner Heuser nicht unter den Förderbedarf – in diesem Ankauf, der im Jahr seines 70. Geburtstages erfolgte, spiegelt sich vielmehr seine kulturpolitische Rolle und seine persönliche Involvement in die Entstehungsgeschichte des Erwerbungsprogramms, der bis heute sichtbarsten Folge des kurzlebigen Landesberufsverbands.

Der Landesberufsverband Bildender Künstler Nordrhein-Westfalen vernetzte sich überregional. Mitte 1949 fand auf Initiative des nordrhein-westfälischen Verbands eine erste Tagung der westlichen Landesverbände statt.⁵⁵³ Werner Heuser, der Tagungspräsident war, hielt sich – wenn man dem ausführlichen Protokoll folgt – mit eigenen Anregungen zurück.⁵⁵⁴ Im daraufhin gegründeten Bund deutscher Landesberufsverbände bildender Künstler mit Sitz in Düsseldorf wurde er dennoch Vizepräsident, die Präsidentschaft übernahm der Maler Max Unold (München), Hans Boventer stellte abermals die Geschäftsführung.⁵⁵⁵

Um Mittel zu generieren, knüpfte der Verband Nordrhein-Westfalens unter Heuser auch an Düsseldorfer Traditionen der Vorkriegszeit an: Am 27. Februar 1949 fand ein Ball im Planetarium statt, der vom Landesberufsverband und vom Verein Düsseldorfer Künstler zur gegenseitigen Unterstützung und Hilfe veranstaltet wurde.⁵⁵⁶ Dennoch war er kurz darauf nicht in

⁵⁵² SCHUMACHER 2018, o. S. Zu den Unterstützungskäufen siehe auch STEINERT 1998, S. 84f.

⁵⁵³ „Protokoll der 1. Arbeitstagung der Landesberufsverbände bildender Künstler in den Westzonen zu Königswinter vom 30. Mai bis 3. Juni 1949“, LAV NRW, NW 0060, Nr. 301, Bl. 9–21. Bereits Mitte 1948 hatte NRW mit Gründung eines Arbeitsausschusses die Initiative zu einem Zusammenschluss übernommen, siehe Protokoll der ersten Tagung der LBK aus der amerikanischen, französischen und britischen Zone am 5. Juni 1948, LAV NRW, NW 0060, Nr. 301, Bl. 174.

⁵⁵⁴ „Protokoll der 1. Arbeitstagung der Landesberufsverbände bildender Künstler in den Westzonen zu Königswinter vom 30. Mai bis 3. Juni 1949“, LAV NRW, NW 0060, Nr. 301, Bl. 9–20.

⁵⁵⁵ HELD 1981, S. 225.

⁵⁵⁶ Da dieser erfolgreich gewesen sein soll, sollte in Verbindung mit der Messegesellschaft NOWEA im Sommer ein großes Künstlerfest im Ehrenhof erfolgen, siehe Aktennotiz „Landesverband bildender Künstler NRW“ vom 4. März 1949, LAV NRW, NW 0060, Nr. 301, Bl. 66.

der Lage, angekündigte Beihilfen an Künstlerinnen und Künstler auszuzahlen.⁵⁵⁷ Die finanziellen Probleme hatten bereits kurz nach der Gründung des Verbands begonnen. Ein Problem war, dass die Währungsreform eigene Mittel reduziert hatte und viele Künstlerinnen und Künstler nun die Beiträge nicht mehr zahlen konnten. Bereits im September 1948 stand nicht fest, ob der Verband nicht liquidiert werden müsse.⁵⁵⁸ Anders als angenommen, bewilligte das Landesministerium keine fortlaufenden Zuschüsse. Dennoch plante der Verband aufwändige Projekte und leistete sich ein kostspieliges Mitteilungsblatt. Zu den geplanten, aber nicht umgesetzten Maßnahmen zählte die Einrichtung einer Genossenschaft mit Verkaufsraum für von Künstlerinnen und Künstlern entworfene Gebrauchsgegenstände. Mit Blick in die Abrechnungen des Verbandes zeigt sich außerdem, dass die Verwaltungskosten einen beträchtlichen Teil der Ausgaben ausmachten. Vom Ministerium wurde besonders die Höhe von Gehalt und Nebenkosten des Geschäftsführers Boverter kritisiert. Werner Heuser verteidigte die Beträge.

Anfang 1950 wurde außerdem mit der Stadt Düsseldorf ein Vertrag zur hälftigen Anmietung der Kunsthalle auf fünf Jahre unterzeichnet.⁵⁵⁹ Die Büros wurden dort untergebracht und in den Sälen Verkaufsausstellungen ausgerichtet. Damit übernahm der Verband sich deutlich. Die Kosten für die Ausstellungen überstiegen die Einnahmen, der Verband brachte außerdem beträchtliche Mittel in die Sanierung des Gebäudes ein. Die Stadt, welche das Gebäude letztlich abreißen ließ, teilte später mit, man hätte davon nicht gewusst und diese Investitionen ansonsten auch nicht gutgeheißen.

Die Kritik am Verband riss nicht ab, die Verschuldung wurde öffentlich bekannt. Letztlich übernahm nach mehrfachen Zuschüssen des Landes die Stadt Düsseldorf noch ausstehende Zahlungen. Im Gegenzug trat der Verband von dem Mietvertrag der Kunsthalle zurück.⁵⁶⁰

Der Verband hatte es seit der Gründung nicht geschafft, das Vertrauen der Künstlerschaft zu gewinnen. Im Zuge der Schuldenkrise zerbrach der Berufsverband. Johannes-Dieter Steinert führte dazu aus: *„Als am 30. Juli 1951 ca. 400 Mitglieder des Verbandes zur jährlichen Mitgliederversammlung in der Kunsthalle trafen, prallten die Meinungen über die Geschäftsführung und die Verbandsschulden so hart aufeinander, daß Heuser und einige weitere Mitglieder des Präsidiums auf eine erneute Kandidatur verzichteten und ‚unter Protest‘ den Raum verließen. Zur Bildung eines neuen Präsidiums kam es erst gar nicht mehr, denn bereits die Wahl des*

⁵⁵⁷ Aktennotiz „Künstlerhilfswerk des Landesberufsverbands bildender Künstler“ von Matthias T. Engels vom 14. April 1949, LAV NRW, NW 0060, Nr. 300, Bl. 2.

⁵⁵⁸ Schreiben von Werner Heuser an das Kultusministerium des Landes Nordrhein-Westfalen vom 29. September 1948, LAV NRW, NW 0060, Nr. 300, Bl. 67.

⁵⁵⁹ Vorlage für den Kulturausschuss, 1951, StAD, 0-1-3-5331.

⁵⁶⁰ Zu den diesbezüglichen Regelungen siehe Korrespondenz in StAD, 0-1-3-5331.

*Düsseldorfer Malers Lorenz Bösken zum Versammlungsleiter fraktionierte die Bezirksgruppen, stammten doch die heftigsten Attacken gegen Boventer aus dem ‚Düsseldorfer Kreis‘, der den Verband eher auflösen als für die Schulden aufkommen wollte.*⁵⁶¹ Im Herbst des Jahres folgten zahlreiche Austritte aus dem Verband und es gründete sich konkurrierend die „Arbeitsgemeinschaft Düsseldorfer Künstler“.⁵⁶² Hans Boventer stieß in diesem Jahr noch die Ausstellung „Eisen und Stahl“ mit an, eine Veranstaltung des „Ausschusses für industrielle Wirtschaftswerbung der Wirtschaftsvereinigung Eisen- und Stahlindustrie“.⁵⁶³ Werner Heuser trug dazu das für ihn ungewöhnliche Bild „Roboter“ bei, das in der Ausstellung gezeigt wurde (G 1951-6).⁵⁶⁴ Der auch nach dem Ausscheiden Boventers heftig kritisierte Landesberufsverband Bildender Künstler Nordrhein-Westfalen wurde Ende 1952 gemeinsam mit der zuvor ausgetretenen Arbeitsgemeinschaft bildender Künstler Düsseldorfs sowie der Arbeitsgemeinschaft der bildenden Künstler des linken Niederrheins in den Wirtschaftsverband Bildender Künstler Nordrhein-Westfalens überführt und satzungsmäßig neu organisiert.⁵⁶⁵ Der Landesberufsverband Bildender Künstler Nordrhein-Westfalen war also keine Erfolgsgeschichte. Welchen konkreten Anteil Werner Heuser am Scheitern des Vorhabens hatte, ließ sich aus den vorliegenden Quellen nicht erschließen. Aufschlussreich ist jedoch, dass sich in dem Verband Heusers Umgang mit ehemaligen Nationalsozialistinnen und Nationalsozialisten so deutlich gezeigt hat wie in keinem anderen Zusammenhang. Positiv formuliert, bewertete er eine integrative Gesellschaft höher als seine eigene politische Meinung, negativ formuliert, verhalf er ideologisch Mitschuldigen aus Überzeugung zu Salonfähigkeit.

5.2.3 Künstlerverein Malkasten

Wie in Kapitel 3.1 deutlich wurde, war Werner Heuser seit seinem Studium mit dem Künstlerverein Malkasten verbunden. Auch dieser Verein sah sich nach Kriegsende vor großen Aufgaben. Am 15. Oktober 1945 schrieb Werner Heuser in seinem Tagebuchbrief an die Familie:

⁵⁶¹ STEINERT 1998, S. 72. Zu diesen Zusammenhängen siehe LAV NRW, NW 0060, Nr. 305.

⁵⁶² „Es traten aus die Rheinische Sezession, die Düsseldorfer Künstlergruppe 1949, der Düsseldorfer Künstlerinnenverein und der Verein der Düsseldorfer Künstler zu gegenseitiger Unterstützung und Hilfe“, siehe STEINERT 1998, S. 73. Walter Ophhey schrieb 1952 an den Künstler Richard Paling: „Ich bin schon seit Jahren nicht mehr in dem Landesverband und die Düsseldorfer Maler sind bis auf einen kleinen Rest auch alle ausgetreten.“, siehe RAK, NL Walter Ophhey.

⁵⁶³ Ebd., S. 80, siehe auch Schreiben von Hans Boventer an Dr. Hundhausen der Widia-Fabrik vom 8. November 1951, StAD, 0-1-3-5338.

⁵⁶⁴ Die Jurierung dieser Ausstellung wurde öffentlich beobachtet und von Seiten des neu aufgestellten Landesberufsverbands unter Lorenz Bösken kritisiert, da der Abstraktion Vorrang gegeben werde, siehe ANONYM 1952.

⁵⁶⁵ Abschrift des Protokolls der Präsidiumssitzung vom 11. November 1952 sowie die folgende Korrespondenz, StAD, 0-1-3-5331.

„In der Akademie heute Vormittag suchte mich der Maler Templin auf, um mich zu bitten, den Vorsitz im Malkasten zu übernehmen, sie hätten keinen, der im gegenwärtigen Zustand sich besser eigne und mehr das allseitige Vertrauen habe als ich. Das klingt alles ganz schön und bedeutet nur viel Last und Unbequemlichkeit, Ärger und Anfeindung; ich habe mir da Bedenkzeit ausgebeten. Merkwürdigerweise will Templin selbst nie P.G. gewesen sein, er habe ja auch eine Halbjüdin zur Frau. Alle wollen jetzt wenn eben möglich, nie etwas mit der Partei zu thun gehabt haben. Es ist komisch und widerlich zugleich.“⁵⁶⁶ Bei der Generalversammlung im gleichen Monat ließ Heuser sich zum 2. Vorsitzenden wählen, den ersten Vorsitz übernahm der Architekt Helmut Hentrich, der als von Hitler als „gottbegnadet“ vom Kriegsdienst befreiter ebenfalls „mit der Partei zu tun gehabt“ hatte.⁵⁶⁷ Unter den weiteren Vorstandsmitgliedern figurierte unter anderem Josef Busley, der sich auch als Mittler zur Militärregierung für den Wiederaufbau des Künstlervereins einsetzte.⁵⁶⁸ Die in unterschiedlichen Zusammenhängen bestehenden Kontakte mit Busley dürften dazu beigetragen haben, dass dieser in Bezug auf die Ausrichtung der Kunstakademie keinen direkten Konflikt mit Heuser suchte. Die Beziehung von Malkasten und Kunstakademie war in der Vorstandszeit Heusers besonders eng, was sich auch an der bereits erwähnten Mensaregelung zeigte.⁵⁶⁹

In traditionell enger Verbindung zum Künstlerverein Malkasten stand der 1844, also vier Jahre früher gegründete und ebenfalls noch immer bestehende Verein Düsseldorfer Künstler zur gegenseitigen Unterstützung und Hilfe.⁵⁷⁰ Der Verein setzte sich früh für bedürftige Künstler und ihre Witwen ein, bewirkte den Bau der Düsseldorfer Kunsthalle mit, führte ab 1925 ein Haus als Künstleraltersheim und erreichte den Bau des bis heute bestehenden Atelierhauses in der Sittarder Straße 5. Spätestens ab 1953 war Heuser im Aufsichtsrat der Düsseldorfer Künstler-Atelier GmbH vertreten, deren Gesellschafter der Verein ist.⁵⁷¹ Als Präsident des Landesberufsverbands Bildender Künstler Nordrhein-Westfalens war er bereits mit dem Ausbau des Hauses befasst.⁵⁷² 1954 eröffnete Werner Heuser in Vertretung des Vorsitzenden Bernhard

⁵⁶⁶ HEUSER 1945b, S. 51f.

⁵⁶⁷ Zum Malkastenvorstand: MAI 1948, S. 63. Zu Hentrich: DURTH 1987 (1986), u. a. S. 138, 161 und 298; TRIMBORN 2011, S. 451 und 454. Hentrich war NSDAP-Parteimitglied, Studienfreund von Hitlers Lieblingsarchitekten Albert Speer, wurde von diesem gefördert und beschäftigt und entwarf verschiedene Bauten für die Partei.

⁵⁶⁸ 1965 wurden Werner Heuser, Helmut Hentrich und Josef Busley für ihren Einsatz im Wiederaufbau des Vereinsgebäudes geehrt, siehe Blätter des Künstlervereins „Malkasten“, Heft 6, Juni 1965, S. 2.

⁵⁶⁹ LOUP 1968, S. 17.

⁵⁷⁰ SCHROYEN 2019.

⁵⁷¹ Einladungsschreiben zur Aufsichtsratssitzung vom 26. Februar 1953, Nachlass Werner Heuser.

⁵⁷² „Stellungnahme des Landesberufsverbands Bildender Künstler Nordrhein-Westfalens e.V. zum Meinungsstreit der Künstler in Düsseldorf“, LAV NRW, NW 0060, Nr. 299, Bl. 21–25, hier S. 23.

Gauer die Weihnachtsausstellung.⁵⁷³ Seine genaue Rolle in dem Verein konnte allerdings bislang nicht geklärt werden.⁵⁷⁴

Die erste Zeit der Vereinsarbeit im Künstlerverein Malkasten war, wie fast überall, vom materiellen Wiederaufbau geprägt. Auch Werner Heuser hat sich dabei, so das Vereinsblatt, verdient gemacht.⁵⁷⁵ Erst nach mehreren Jahren konnte der „Malkasten“ zu Altbewährtem zurückkehren.⁵⁷⁶ Im Juli 1949 beteiligte sich Heuser mit einem von ihm verfassten Festspiel zur Ehrung Goethes – als Rahmung von Lebenden Bildern – am ersten großen Nachkriegsfest des Künstlerverein Malkasten.⁵⁷⁷ Die Kegelbahn, eine Malkasteninstitution seit dem 19. Jahrhundert, wurde wieder aufgebaut. Als Mitglied des von ihm so benannten Kegelklubs „Sek em öm“⁵⁷⁸ traf Werner Heuser im Malkasten auch auf Künstlerkollegen, die dem Nationalsozialismus, gelinde gesagt, nicht sonderlich ferngestanden hatten, wie den Propagandamaler Hans Schmitz-Wiedenbrück.⁵⁷⁹ Der Verein distanzierte sich lange Zeit nicht von seiner eigenen nationalsozialistischen Vergangenheit. Die starke Identifikation mit einer idealen, mythisierenden Vorstellung von Institutionen, die in Heusers Eröffnungsrede in der Kunstakademie anklang, dürfte auch sein Verhältnis zum Künstlerverein Malkasten bestimmt haben. Der Wunsch nach einer positiven, harmonischen Gemeinschaft in diesen Kreisen, die nicht zuletzt emotional mit seiner persönlichen Biografie verbunden waren, ließen ihn vielfältige Positionen tolerieren. 1960 wurde Werner Heuser anlässlich seines 80. Geburtstags zum Ehrenmitglied des Künstlervereins ernannt.

5.2.4 Kunst und Politik

Es fällt bei Einsicht der entsprechenden Quellen auf, dass Werner Heuser das bereits vor 1933 thematisierte Verhältnis von Zeitgebundenheit und Ewigkeitsanspruch in der Kunst nach 1945 vermehrt ansprach. Im Sommer 1947 brachte er es explizit in Zusammenhang mit der Frage nach der künstlerischen Freiheit: *„In der verwirrenden Fülle von neben- und durcheinanderkreisenden und sich kreuzenden Ausdrucksformen ist künstlerische Aussage immer ein zeitbedingtes, ins Überzeitliche vorstoßendes Bekenntnis, das um so mehr innere Wahrhaftigkeit*

⁵⁷³ Redemanuskript Werner Heusers vom 28. November 1954, Nachlass Werner Heuser.

⁵⁷⁴ Dank geht an Thomas Graics für seine Überprüfung der Mitgliederlisten des Vereins, in denen Werner Heuser nicht vertreten ist (Auskunft vom 17. November 2021).

⁵⁷⁵ Blätter des Künstlervereins „Malkasten“, Heft 6, Juni 1965, S. 2.

⁵⁷⁶ SCHROYEN/LANGBRANDTNER 1992, S. 57.

⁵⁷⁷ LOUP 1968, S. 21.

⁵⁷⁸ BINDEL 1965, S. 15.

⁵⁷⁹ Siehe Mitgliederliste in Malkastenblätter, Heft 4, 1966, S. 14.

*besitzt, je weniger es äußerem Zwang unterworfen ist.*⁵⁸⁰ Je freier eine künstlerische Arbeit entstanden sei, desto wahrer und damit ewiger könne sie werden, ohne jedoch ihre Entstehungszeit leugnen zu können. Heuser unterschied in seinen Äußerungen zwischen Zeitbedingtheit und Zeitgebundenheit: Während erstere unumgänglich sei, sei letztere Grund für baldige Irrelevanz.⁵⁸¹ Letztlich formulierte er damit ein Modell des Vorsatzes: Alles gewollt Modische lehnte er ab, während die unwillkürliche Prägung durch die Mode selbstverständlich sei. Dass Grenzziehungsfragen schnell die Lage verkomplizieren, bedachte er nicht.

Im obigen Zitat verband er diesen Ansatz mit dem Bekenntnis zur Kunstautonomie als Garant für Qualität.⁵⁸² Damit unterschrieb er eine typisch „moderne“, nach 1945 verstärkt etablierte Vorstellung vom rein Künstlerischen,⁵⁸³ wie sie etwa auch Karl Hofer⁵⁸⁴ oder Max Beckmann⁵⁸⁵ teilten. An Heusers Beispiel zeigt sich deutlich, wie stark das Autonomieverständnis mit politischen Fragen interagierte. Es hatte Nebenwirkungen in seiner wohlwollenden Beurteilung der zwischen 1933–1945 willfährig kooperierenden Künstlerkolleginnen und -kollegen. Der Grundgedanke, Kunst dürfe nicht politisch vereinnahmt werden, lenkte ihn: *„Der Einzelne wird je nach eigener Ergriffenheit sich äußern, aber Kunst in ihrer Totalität zum Bannerträger irgendwelcher dogmatischer Begriffe machen zu wollen, wäre grundverkehrt.*⁵⁸⁶ Die Gefahr der politischen Nutzbarmachung sah er, nicht zu Unrecht, auch in der jungen deutschen Demokratie, wie folgendes Zitat aus seiner Eröffnungsrede zur Ausstellung „Künstlerbekenntnisse unserer Zeit“ nahelegt: *„Was gestern bejubelt wurde, kann heute vergessen sein; was heute verfehmt ist, kann morgen zur Offenbarung werden, deshalb scheinen mir diktatorische Gelüste auf die Kunst angewandt, nicht förderlich, zu keiner Zeit, unter keinen Umständen.*⁵⁸⁷ Angesichts der Erfahrung der Indienstnahme der Kunst insistierte Heuser umso stärker auf die

⁵⁸⁰ Mitteilungsblatt des Kulturbundes zur demokratischen Erneuerung Deutschlands Landesverband Nordrhein-Westfalen, Nr. 5/6, Juli-August 1947.

⁵⁸¹ Siehe Werner Heusers Verse *„Jede Kunst ist zeitbedingt, / aber bleibt sie zeitgebunden, / hat ihr Ende sie gefunden, / wenn das Modische verklingt.*“, vermutlich 1964, Nachlass Werner Heuser.

⁵⁸² HINZ 1974, S. 175ff.

⁵⁸³ RUPPERT 2017 (1998), S. 299. Der Autor zitierte dort auch Harry Graf Kessler, 1904: *„Bei jedem Werk gilt nur die Kunst, ‚nur die Form‘. Nicht Ausserkünstlerisches wie das Sujet oder des Künstlers gute Gesinnung und amtliche Stellung.“*

⁵⁸⁴ HOFER 1995b, S. 238: *„Daraus geht hervor, daß Forderungen außerkünstlerischer Art an die Kunst nicht gestellt werden sollten. Erfolg mit Resultat solcher Forderungen haben wir im zwölfjährigen Reich zur Genüge erlebt, und man wird einsehen müssen, daß es sich gleich bleibt, ob diese Forderungen dem Guten oder dem Bösen dienen sollen.“*

⁵⁸⁵ Für ihn sind *„die Welt des Geistes und die der politischen Realität [...] streng gesonderte Funktionen der Lebensmanifestationen, die sich wohl manchmal berühren – aber im Prinzip grundverschieden sind.“*, BECKMANN 1984 (1903–1950), S. 134f.

⁵⁸⁶ Typoskript der Eröffnungsrede zur Ausstellung „Künstlerbekenntnisse unserer Zeit“, 28. Juni 1947, KADü, LN 1.9 Heuser, Werner A1, 1947.

⁵⁸⁷ Ebd.

Autonomie der Kunst und die Trennung von der Sphäre der Politik.⁵⁸⁸ Problematisch wurde diese Trennung, da Heuser aus der Maxime „Kunst darf nicht durch Politik gelenkt werden“ sowie seinem Ewigkeitsanspruch an die Kunst folgerte, dass die künstlerische Betätigung des Einzelnen von seiner politischen Betätigung zu trennen sei, also: „echte Kunst ist nicht im Zusammenhang mit Politik zu bewerten“. Dies illustriert ein weiteres Zitat aus obiger Rede: „*Ob und wie auch Kunst verhaftet war und ist mit den jeweiligen sozialen Ordnungen, sie erhebt sich aus der Fragwürdigkeit der Institutionen in die Sphäre feststehender Geltungen; tut sie es nicht, dann ist sie nicht Kunst, sondern bleibt nur mehr oder minderverdienstliche Interessensvertretung oder zur Schaustellung [sic] artistischer Belange.*“ Heuser sprach in Bezug auf wahre Kunst auch vom „*eigengesetzlichen Kunstwerk*“. Wenn Kunst trotz der Zeitgebundenheit, etwa in Form eindeutiger NS-Symbole in Bildern, einen künstlerischen Ewigkeitsanspruch erheben könne – ein zutiefst subjektives Kriterium – sei damit auch ihr Entstehungskontext irrelevant. Heuser erzählte eine entsprechende Anekdote.⁵⁸⁹ Ein befreundeter Maler, der nicht Mitglied der NSDAP gewesen sei, habe ein Bild mit spielenden Kindern gemalt, in dem eine Hakenkreuzfahne wehte. Die flatternde Fahne an sich sei ihm wichtig gewesen, nicht das Symbol. Auf deren Ablehnung hin habe er die Fahne rot gemalt, was neue politische Kritik hervorgerufen habe, ebenso wie jede weitere Farbwahl. Heuser schloss, dass Zweckgebundenes nie Grundlage für die Bewertung eines Kunstwerks sein dürfe, der Wert des Bildes liege immer in seiner „*inneren Wahrhaftigkeit*“.⁵⁹⁰ Das Thema der Fahne, das mit Heusers Ablehnung des Parteiwesens,⁵⁹¹ aber eben auch mit seiner Vorstellung der absoluten Autonomie des Kunstwerks zu tun hat, reflektierte er in Bildern wie „Die rote Fahne“ oder „Mann mit Fahnen“ (G 1950-3 und G 1954-1) oder auch in einer undatierten Kohlezeichnung, die Fahnenträger auf Trümmern zeigt (Abb. 174).

Die Debatte, wie mit Künstlerinnen und Künstlern umzugehen sei, die während des Nationalsozialismus erfolgreich arbeiteten, wird bis heute kontrovers geführt. Insbesondere der Name Arno Breker beschwört sie regelmäßig herauf. Brekers Verteidiger – so sie denn dessen Biografie kritisch reflektieren – argumentieren bis heute ähnlich wie Heuser: Breker sei ein hervorragender Künstler, seine politischen Verfehlungen täten dem keinen Abbruch und hätten mit

⁵⁸⁸ Zur Autonomie der Kunst als Produkt der gesellschaftlichen Entwicklung siehe BÜRGER 1980, S. 32 sowie ULLRICH 2022.

⁵⁸⁹ Typoskript der Eröffnungsrede zur Ausstellung „Künstlerbekenntnisse unserer Zeit“, 28. Juni 1947, Archiv der Kunstakademie Düsseldorf, KADü, LN 1.9 Heuser, Werner A1, 1947.

⁵⁹⁰ Ebd.

⁵⁹¹ In einem unbetitelten Gedicht von 1948 wird deutlich, dass er durch das Parteiensystem einen neuen Krieg fürchtete und sich einen Staat ohne Parteipolitik wünschte: „*Der Freie ist erst wirklich frei, / wenn durch die Brille der Partei / er nicht will immer schauen*“, Nachlass Werner Heuser.

dem Wert seiner Kunst nichts zu tun. Breker, der nach erfolgreichen Anfängen in Düsseldorf nach der Machtergreifung Hitlers zu einem Lieblingskünstler des Diktators aufstieg, versuchte nach seinem „Fall“ 1945 gesellschaftlichen Status zurückzuerlangen und seiner Karriere einen neuen Schub zu geben, wohlgerne ohne dabei persönliche Einsicht zu zeigen. Einer von Brekers Unterstützern war Werner Schütz, ab 1954 Kultusminister von Nordrhein-Westfalen, der ihm in den 1950er-Jahren half, nach Düsseldorf zu kommen⁵⁹² und sogar versuchte, ihn an der Düsseldorfer Akademie unterzubringen.⁵⁹³ Schütz hatte bereits den unter Hitler gefeierten Schauspieler Gustaf Gründgens nach Düsseldorf geholt und unterstützte auch die zahlreichen in Düsseldorf tätigen ehemaligen Mitarbeiter des Architekten Albert Speer.⁵⁹⁴ Wohl im Wissen um Werner Heusers Haltung zu diesem Themenkomplex nutzte Schütz 1950 die Gelegenheit eines Empfangs zu Ehren Heusers, um seinen Standpunkt vor den geladenen Gästen deutlich zu machen.⁵⁹⁵ Er kam zu der Auffassung: *„Und so wollten wir den im Dritten Reiche bevorzugten Künstlern ihre sogenannte Belastung immer dann vergeben, wenn sie sich zwar im Politischen geirrt, aber im Künstlerischen gehalten haben: das heisst: wenn sie nicht ihre politischen Möglichkeiten zum Absatz künstlerisch wertloser Arbeiten mißbraucht haben. Dieser Maßstab sollte für den Künstler gerade heute und deswegen gelten, weil die Unmöglichkeit der Bewertung der politischen Haltung im Dritten Reich zutage liegt und weil darüber hinaus und gerade die Bewertung des Künstlers nahezu unmöglich ist. [...] So mancher Künstler hat heute noch unter seiner Bevorzugung oder Bindung zu leiden: und daraus sollten wir nur eine Lehre ziehen: nämlich einer Wiederholung der nationalsozialistischen Entwicklung mit umgekehrten Vorzeichen vorzubeugen.“*⁵⁹⁶ Diese Aussagen waren kontrovers. Es haben sich auf diese Rede bezogene Briefwechsel erhalten, die zeigen, dass unter anderem der Schriftsteller Stefan Andres und der Akademie-Architekt Walter Köngeter gegen Schütz' Haltung protestierten.⁵⁹⁷ Liesl Schütz, die Frau des späteren Kultusministers, erläuterte die Position des Ehepaars und ihres Kreises: *„Werner [Schütz] war und ist ein Gegner der Entnazisierung [sic], weil sie die Deutschen wieder – wie im Dritten Reich – in zwei Klassen teilte und nichts ist einer wirklichen Besinnung auf beiden Seiten so abträglich als diese Praxis mit ihren Ungerechtigkeiten und den parteipolitisch gefärbten – von Konkurrenzangst nicht immer freien – Entnazifikatoren. [...] Wir haben uns gesagt, dass wir – gerade weil wir entschiedene Gegner des Totalitarismus*

⁵⁹² Schreiben von Liesl Schütz an Stefan Andres vom 13. August 1950, Kopie im Nachlass Werner Heuser.

⁵⁹³ MEISTERMANN 1989, S. 96, siehe auch TRIMBORN 2011, S. 455.

⁵⁹⁴ Ebd., S. 454.

⁵⁹⁵ Dieser fand im Frühjahr 1950, und damit zur Laufzeit einer Ausstellung Werner Heusers im Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, statt. Im November des Jahres feierte der Künstler seinen 70. Geburtstag.

⁵⁹⁶ Werner Schütz, Ehrung Werner Heuser, Abschrift vom 23. Mai 1950, LAV NRW, NW 0122, Nr. 50 und Schreiben von Walter Köngeter an Werner Schütz vom 5. Juni 1950, LAV NRW, RW 0143, Nr. 341, o. S.

⁵⁹⁷ Ebd., sowie Schreiben von Liesl Schütz an Stefan Andres, 13. August 1950, Nachlass Werner Heuser.

– (in jeder Form) – sind versuchen wollen alle Ressentiments bei unserem Verkehr mit den früheren Pgs auszuschliessen und nur durch unser Verhalten ihnen zu zeigen, dass keine Kluft besteht. Wir suchen dadurch – was an uns liegt – zu verhindern, dass sich die früheren Parteigänger des Nazitums mit dem Stigma des Märtyrers zusammenschliessen. Und diese Gefahr ist da.“⁵⁹⁸

Das Vorgegangene verdeutlicht fallbeispielhaft, inwiefern der Integrationswille der „Ära Adenauer“ nicht zwingend in Gleichgültigkeit, Ignoranz, Pragmatik oder einer politischen Nähe zum Nationalsozialismus begründet sein musste, sondern bei manchem durchaus in einer begründeten Überzeugung. Während das Ehepaar Schütz eine gesellschaftspolitische Taktik verfolgte, stand die Integrationsbereitschaft künstlerisch auch – das hat Werner Heusers Haltung gezeigt – im Zusammenhang mit einem Kunstbegriff, der die zeittypische Betonung des Ewigen und Autonomen voraussetzt. Das wahre, ewige Kunstwerk wird quasi-religiös aufgeladen und soll eine absolut werkbezogene, von den historischen und biografischen Umständen unabhängige Bewertung erfahren. Die dahinterstehende Beschäftigung mit dem Verhältnis von Dauer und Moment steht in Bezug zu einer allgemeinen Suche nach dem Wesenhaften in seiner Zeit. Im Nationalsozialismus hat es unermessliches Unheil angerichtet. Doch auch nach Kriegsende war die Suche nach dem „eigentlichen“ Wesen und Ewigkeitswerten nicht vorüber. Und der Glaube an die Autonomie der Kunst begünstigte die gesellschaftliche Reintegration nationalsozialistischer Künstler.

5.3 Künstlerische Entwicklung

5.3.1 Themenschwerpunkte Werner Heusers

5.3.1.1 Ruinen

In seinen ersten Gemälden nach Kriegsende setzte sich Werner Heuser mit der Situation der Menschen im physisch und geistig zerstörten Deutschland auseinander. Dafür griff auch er auf das Motiv der Ruine zurück, das die gegenwartsbezogene Kunst in ganz Deutschland prägte. Einen Überblick darüber, wie viele „Ruinenmaler“, wie viele Malerinnen und Maler der Zerstörung und des Elends der deutschen Städte, es gab, ist schwer zu erlangen. Sie hatten sehr unterschiedliche Interessen von der Dokumentation⁵⁹⁹ über die Klage⁶⁰⁰ oder die Verbindung mit

⁵⁹⁸ Schreiben von Stefan Andres an Liesl Schütz vom 23. Juni 1950 und ihre Antwort vom 13. August 1950, Nachlass Werner Heuser.

⁵⁹⁹ Z. B. Wilhelm Rudolph, Das zerstörte Dresden, 1945/46, Mappe mit 150 Rohrfederzeichnungen, Kupferstichkabinett Dresden.

⁶⁰⁰ Z. B. Franz Radziwill, Die Klage Bremens, 1946, Öl auf Leinwand, 118 x 169 cm, Senatskanzlei Bremen.

mythologischen Motiven zu überzeitlichen Bildern⁶⁰¹ bis zu surrealen Assoziationen.⁶⁰² Zur Entstehungszeit gab es kein breiteres Interesse für diese Bilder – man wollte sich mit Alltagsproblemen nicht auch noch in der Kunst konfrontiert sehen, außerdem waren dokumentarische Aufgaben längst in den Bereich der Fotografie gewandert.⁶⁰³ Somit gelangten sie auch nicht in großem Maß in öffentliche Sammlungen.⁶⁰⁴

In Ausstellungen fiel der allgemeine Drang zu belanglosen Sujets auf, der bereits die zwölf Jahre des „Tausendjährigen Reiches“ bestimmt hatte. Werner Heuser hielt anlässlich der Düsseldorfer Winterausstellung 1947 im Künstlerverein Malkasten eine Ansprache, deren Einstieg dafür symptomatisch ist: *„Wer die heute eröffnete Düsseldorfer Kunstausstellung 1947 betritt, erlebt die Überraschung, keine Überraschung zu erleben. Man erwartet inmitten einer mit Beängstigungen geladenen und Krisen-geschwängerten Atmosphäre in den Kunstwerken den Austrag der Spannungen und findet statt dessen den friedvollen Widerschein beruhigter Daseinsschau.“*⁶⁰⁵ Fast nur Landschaften und Stilleben seien eingereicht worden. Heuser erklärte dies mit Eskapismus, und listete auf: die Sehnsucht nach dem Problemlosen, die Ablehnung des Hintergründigen, die Zweifel an Festlegungen und den Wunsch nach Ordnung. Außerdem konstatierte er einen Versuch, Zeit zu gewinnen, bevor Neues beginnen könne.

Heuser arbeitete parallel zur Direktion der Kunstakademie kaum selbst künstlerisch, vermutlich sowohl aus Zeit- als auch aus Materialmangel. Erst ab 1949, dem Jahr seiner Amtsniederlegung, entstanden wieder Bilder in nennenswertem Umfang. Aus der Zeit davor sind nur wenige Gemälde und Zeichnungen erhalten. Ein gezeichnetes Selbstporträt von 1945 zeigt den hager gewordenen Künstler im Malerkittel, mit Malstock und Kohle in der Hand. Seine – wie schon in dem Selbstbildnis von 1937 – hochgezogene Augenbraue wirkt als Frage er „Und nun?“ (Abb. 175). Der direkte, frontale Blick zu den Betrachtenden, wie ihn auch der emigrierte Max Beckmann 1945 (Abb. 176) oder der aus Konzentrationslager und Arbeitseinsatz zurückgekehrte Hans Grundig 1946⁶⁰⁶ für Selbstbildnisse der unmittelbaren Nachkriegszeit wählten,

⁶⁰¹ Z. B. Otto Dix, Hiob, 1946, Öl auf Leinwand auf Holz, 120 x 81 cm, Otto Dix Stiftung Vaduz.

⁶⁰² Z. B. Werner Heldt, Serie „Berlin am Meer“, ab 1946, Aquarelle und Zeichnungen; Jeanne Mammen, Stürzende Fassaden/Berliner Ruinen, 1945-46, Öl auf Karton, 50 x 35 cm, Berlinische Galerie; Heinz Trökes, Zwischen den Blöcken, 1947, Öl auf Leinwand, 54,8 x 43,8 cm, Lehmbruck Museum, Duisburg. Für eine größere Reihe an Beispielen siehe z. B. SCHNEIDER 1985 oder AUSST.-KAT. CAMBRIDGE 2018, S. 49ff.

⁶⁰³ Zur Fotografie in der unmittelbaren Nachkriegszeit siehe HIELSCHER 1983.

⁶⁰⁴ Insofern muss nach der Quellenbasis gefragt werden, wenn bei Martin Damus zu lesen ist: *„Die der Moderne zugerechnete westdeutsche Kunst nahm keinerlei Bezug auf die jüngste Vergangenheit, auf den Nationalsozialismus oder auf den Krieg, auch nicht auf die unmittelbare Gegenwart, die Nachkriegssituation in Deutschland. Sie schien unberührt von alledem zu sein.“*, siehe DAMUS 1995, S. 16.

⁶⁰⁵ KADü, LN 1.9, Heuser, Werner, A1.

⁶⁰⁶ Hans Grundig, Selbstbildnis, 1946, Öl auf Leinwand, 126 x 86,5 cm, Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie.

hat weniger mit Porträtkonventionen zu tun als mit besonders intensiver Befragung der eigenen Identität und der Zeitbedingungen. Alle drei Maler stellten sich dabei bewusst als Künstler und somit in ihrer gesellschaftlichen Rolle dar.

Auch Zeichnungen Werner Heusers wie „Schneesturm“ stehen für die Schwierigkeiten der Zeit (Abb. 177).⁶⁰⁷ Besonders deutlich vermittelt eine wohl in die unmittelbare Nachkriegszeit zu datierende Zeichnung einer kaum bekleideten, dünnen Figur in einem blutroten Fluss die Auseinandersetzung mit den Todesopfern (Abb. 178). 1947 malte Heuser mit „Suppenempfänger“ wieder in Öl auf Leinwand, wobei er vermutlich ein älteres Bild übermalte (G 1947-1). Fünf verwundete und gebrechliche Männer, sichtlich leidend, stehen mit einfachen Gefäßen in Ruinen. Sie blicken auf einen Punkt links außerhalb der Bildfläche, dorthin, wo, wie der Titel andeutet, Suppe ausgegeben wird. Weit im Hintergrund ist der sprichwörtliche Hoffnungsschimmer am Horizont zu erahnen. Werner Heuser interessierten die Ruinen nicht als Motiv, sie bilden lediglich die verstärkende Folie seiner Figuren, die den leidenden, hoffenden Menschen formelhaft fassen. Vor dem Hintergrund der „Butteraffäre“ des Folgejahres, in der es um fehlendes Fett in der Akademiemensa ging, gewinnt das Bild noch eine zusätzliche Dimension.

Das Bild „Heimatlose“ von 1949, überarbeitet 1955 und 1956, zeigt ebenfalls zwei Figuren in Ruinen (Abb. 179). Durch die vollständige Abwendung des Blicks verstärkt sich der Ausdruck ihrer Verzweiflung. Das Motiv der trauernden, den Kopf in die Hände stützenden oder vergrabenden Frauen ist in der Nachkriegskunst verbreitet. Manche machten dabei auf einen konkreten Ort aufmerksam, etwa Wilhelm Lachnit in seinem Gemälde „Der Tod von Dresden“ (Abb. 180). Werner Heuser hingegen reduzierte die Ruinen weitestmöglich zu einer hügeligen Landschaft und konzentrierte sich ganz auf die beinahe skulptural angelegten Figuren. Gezeigt ist weniger die physische Zerstörung als die psychische, nicht der konkrete Anlass, sondern das existentielle Gefühl. Dass seine Heimatlosen in der Dreieckskomposition an eine Pietà erinnern, ist sicherlich kein Zufall. In dem christlichen Motiv schwingt jedoch auch die Sinnhaftigkeit des Todes mit. Anders als beispielsweise in Karl Hofers „Frau in Ruinen“ wird so neben der schieren Verzweiflung auch Zukünftiges angedeutet (Abb. 181). Anhand dieses Bildes lässt sich darüber hinaus Heusers Interesse für Käthe Kollwitz und Ernst Barlach nachvollziehen,⁶⁰⁸ die Erfolg mit ihren Darstellungen von Leid und Melancholie hatten. Beide stellten in enger Verbindung eines grafischen und skulpturalen Œuvres den reduzierten gestischen Ausdruck der menschlichen Figur in den Vordergrund. Auch bei ihnen wurde die Figur zum Zeichen.

⁶⁰⁷ Sie stammen aus dem Jahr 1945, allerdings ist unklar, ob sie vor oder nach Kriegsende entstanden.

⁶⁰⁸ Dieses Interesse nannte VIELHABER 1965, o. S.

Besonders deutlich erinnern Komposition und Geste von Heusers „Heimatlosen“ an die blockhaften Darstellungen Trauernder von Käthe Kollwitz (vgl. Abb. 182).

Dass Heuser in „Heimatlose“ zwei Figuren darstellte und nicht nur eine, wie er es vor 1933 bevorzugte, deutet voraus auf die figurenreicheren Gemälde der kommenden Jahre. Insgesamt fällt in Werner Heusers Bildern nach 1945 eine intensivere Auseinandersetzung mit dem Miteinander auf. Leben und Menschsein stellte er nun stärker als kollektive Erfahrung dar, ohne jedoch die Melancholie des Einzelnen aus dem Blick zu verlieren. Verlorenheit zeigte er in der unmittelbaren Nachkriegszeit in Bildern, die den gesellschaftlichen Kontrollverlust andeuten. Das gilt besonders für eines seiner meistausgestellten Nachkriegsbilder, die „Kartenlegerin“ oder „Wahrsagerin“ von 1949 (G 1949-3). Der Titel würde zu einem Typenbild der 1920er-Jahre passen. Auch technisch knüpfen die Gemälde dieser Zeit mit einer Mischung aus flächigen Bereichen und feinen, dekorativ aufgesetzten Linien an jene der Zeit um 1930 an. Dieses Motiv ist jedoch deutlich narrativer angelegt als die früheren. „Kartenlegerin“ zeigt vordergründig eine Szene, in der eine junge Frau bei einer Wahrsagerin Rat in Liebesfragen sucht – so deutet es das aufgedeckte Herz Ass an. Auf einer anderen Ebene ist es als Allegorie auf die ungewisse Zukunft und die irrationalen Versuche sie zu beherrschen zu deuten, auf das Bedürfnis nach Wundern und die Heilssuche im Übersinnlichen.⁶⁰⁹ Spannung erhält das Bild durch Gegensätze wie jung/alt, rosig/grau, verschleiertes Gesicht mit geschlossenen Augen/starrer Blick. Die Alte scheint eine Frage zu stellen, die Junge zu zögern. Soll sie die Karten aufdecken? Will sie ihre Zukunft wirklich kennen? In der jungen Frau scheinen Sorge, Neugier, Angst und Hoffnung zugleich auf. Das gegerbte Gesicht der Wahrsagerin und der starke Kontrast zu ihrem Gegenüber könnten auch auf die besonders schwierige Situation der ideologisch verbildeten deutschen Jugend hinweisen, welche der Lenkung durch eine ältere Generation bedarf. Ähnliche Gedanken äußerte Heuser als Akademiedirektor über die erste Schüलगeneration. Nicht zuletzt konnte die Wahrsagerin aber auch auf die Rolle der Kunst in der neuen Gesellschaft anspielen: Wenngleich sie nicht wirklich in die Zukunft sehen kann, vermag sie doch zu klären, einen anderen Blickwinkel zu geben und Emotionen auszulösen.⁶¹⁰

Eine ähnliche Thematik wählte Werner Heuser im selben Jahr in seinem Gemälde „Sibylle“ (Abb. 183). Darin arbeitete er noch stärker mit Hell-Dunkel-Kontrasten. Wieder ist nur der Blick der Wahrsagerin klar, alle anderen Augen sind verschattet, die mittlere Person scheint

⁶⁰⁹ Vergleiche Norman Lewis, Naples '44, zitiert nach: JUDT 2005, S. 13: „*Everywhere there is a craving for miracles and cures. The war has pushed the Neapolitans back into the Middle Ages.*“

⁶¹⁰ Zum Künstler als Wahrsager siehe RUPPERT 2017 (1998), S. 249.

sogar blind zu sein. Möglicherweise steht sie für die ideologisch Geblendeten.⁶¹¹ Der Mann rechts ist durch die deutlich zu kleine Jacke als Leidender gekennzeichnet; eventuell spielt die darunter hervorlugende längsgestreifte Kleidung auf eine Lageruniform an. Die Person links mit der dunklen Hautfarbe könnte als „Fremder“ für die vielen Vertriebenen stehen, die in diesen Jahren Europa durchzogen.⁶¹² Die drei so unterschiedlichen, aber alle in ihrer Art verlorenen Männer konzentrieren sich auf die junge Frau, die eine Ahnung von der Zukunft zu haben scheint. Ein vergleichender Blick auf Ernst Wilhelm Nays gleichnamiges Gemälde aus dem Jahr 1945 zeigt die Aktualität des antiken Bildmotivs und zugleich, wie traditionell und akademisch Werner Heusers Aktualisierung der mythologischen Figur auf die jüngere Generation wirken musste (Abb. 184).⁶¹³ Nay abstrahierte stark, malte flächig und buntfarbig, wobei er das Thema nur erahnen ließ. Heusers Gemälde hingegen ist eine klassische Komposition im dreidimensionalen Raum.

Während die genannten Bilder nur im Entstehungskontext als aktueller Kommentar interpretierbar werden, ist Werner Heusers „Straßenszene“ von 1949/50 überraschend zeitbezogen. Man sieht eine Menschengruppe vor Ruinenhintergrund, die ein Polizist vergeblich in Schach zu halten versucht. In der Menge sind ein Mann mit Krücken, ein junger Mann mit viel zu großer Kleidung, eine Frau mit Blumen und eine Person mit Zigarette zu sehen. Die beiden Frauen im Vordergrund, die sich einander zuwenden, wirken verschwörerisch. Es ist eine Schwarzmarktsituation dargestellt. Nicht nur der Polizist oder die Frauen deuten darauf hin, sondern auch die Zigarette, die beliebteste Schwarzmarktwährung. Ein Schwarzweiß-Foto im Nachlass zeigt einen früheren Bearbeitungsstand (siehe G 1949-13). Neben vielen kleineren Abweichungen sind dort keine Ruinen dargestellt, sondern Rauch oder Nebel, der aus der Zigarette der hintersten Person zu entstehen scheint. Mit den Ruinen entschied Heuser sich bewusst für eine Aktualisierung des Motivs. Möglicherweise wollte er deutlicher erkennbar machen, dass er selbst keiner derjenigen war, die sich dem Problemlosen zuwandten. Werner Heuser malte um diese Jahre weitere Bilder, die in ihrer Zeit verortet werden können. Das Bild „Steckbrief“ von 1949 könnte etwa auf die steckbriefliche Fahndung nach streikenden

⁶¹¹ Zur Konjunktur der Blinden-Darstellungen nach 1945, zum Teil in Rückgriff auf Pieter Brueghels „Blindensturz“, siehe GILLEN 2009, S. 44ff.

⁶¹² Hierzu siehe z. B. JUDT 2005, S. 23ff. sowie BURUMA 2015 (2013), Kapitel 4. Heuser, der gerade nach 1945 häufig Farbige in seinen Bildern darstellte, scheint mit der dunklen Haut den Typus des Fremden darstellen zu wollen. Dazu mehr in Kapitel 5.3.1.2.

⁶¹³ Zur Behandlung antiker Motive in der unmittelbaren Nachkriegszeit siehe HERDING 1988, insbesondere S. 293ff.

Reichsbahnangestellten in West-Berlin im Entstehungsjahr hinweisen (G 1949-8). Andere Deutungsmöglichkeiten werden aber immer offengelassen.

Unter den Bildern des Jahres 1949 finden sich auch Bettler, Einsame, Trunkene, also Motive, welche die verbliebene deutsche Gesellschaft in ihren Nöten andeuten, ohne auf die zeitgeschichtliche Situation hinzuweisen. Grundsätzlich wurden Werner Heusers Bildmotive im Laufe der 1950er-Jahren wieder allgemeiner. Versteckte zeitgeschichtliche Kommentare lassen sich dennoch herauslesen, vor allem im Motiv der Fahne. Die Fahne als Symbol für ein Zugehörigkeitsbekenntnis steht im Zusammenhang mit Heusers Ablehnung exklusiver Kreise. Insbesondere sah er in diesen Jahren eine Gefahr in der Parteipolitik – er erlebte die zersplitterte, nach Macht rangelnde Länderpolitik in seinen kulturpolitischen Funktionen hautnah mit.⁶¹⁴ Hinzu kommt die bereits erläuterte Anekdote zur Darstellung von Fahnen, beziehungsweise Heusers Haltung, dass politische Kontexte für ein Kunstwerk mit Ewigkeitswert irrelevant seien. In „Mann mit Fahnen“ zeigte er fünf verschiedene Flaggen, die ein einziger Mann wie ein Luftballonverkäufer in der Hand hält (G 1950-3). Wenngleich links die belgische Fahne und daneben möglicherweise eine anarchistische zu sehen sind, überwiegen die Fantasiefahnen. Das Bekenntnis zu Gruppen wird lächerlich gemacht, indem sie als beliebig und dekorativ dargestellt werden.

Vielleicht steht auch das Gemälde „Der Ruf“ in diesem Kontext der Machtkämpfe und des Versuchs, Gehör zu finden (Abb. 183). Es ist ein Motiv, das aus früheren Jahren von Karl Hofer bekannt ist und auf das dieser nach Kriegsende zurückgriff (Abb. 184). Während bei Hofer der in Untersicht gezeigte asketische, prophetische Mann ein Sinnbild für den Künstler,⁶¹⁵ ein Hoffnungszeichen ist, überwiegt bei Heuser der Ausdruck der Angst des Einzelnen. Er steht in einem nicht definierbaren Umfeld, seine Augen sind geweitet, niemand scheint ihn zu hören. Heusers Weltsicht erscheint in diesem Bild noch pessimistischer als Hofers.

Immer wieder griff Werner Heuser nach 1945 Motive der Vorkriegszeit auf, wie in den „Schachspielern“ oder „Mann mit Schirm“ (G 1950-5, G 1954-10). Möglicherweise geschah dies, um verlorene Bilder zu ersetzen, wie es auch andere Maler taten. Lynette Roth hat diese Art der Wiederaufnahmen in den Zusammenhang mit der allgemeinen „Inventur“ nach Kriegsende gestellt.⁶¹⁶ Heuser verfolgte auch frühere Gestaltungs- und Kompositionsweisen weiter, wie die gesichtslose Figur („Zuschauer“, G 1953-7) oder die schräg in den Vordergrund

⁶¹⁴ Zur Parteipolitik der Zeit siehe LIEDTKE 1986, S. 130ff.

⁶¹⁵ GILLEN 1997, S. 100.

⁶¹⁶ ROTH 2018, S. 32.

gesetzte Barriere („Frauen und Männer am Geländer“, G 1955-20). Verstellte Räume und komplexe Perspektiven häuften sich in seinen Bildern der Nachkriegszeit (z.B. „Theatergarderobe“, G 1956-2 und G 1956-3) und verstärkten einen Eindruck der Halt- und Orientierungslosigkeit. Fensters, Rahmen oder Spiegel setzte er nun verstärkt ein. Mit diesen Elementen, welche die Bilder auch kompositorisch bestimmen, ist die für Heuser so zentrale Frage des Blicks angesprochen. Ob Individuen einander ansehen oder ihr Blick verstellt, möglicherweise nach innen gerichtet wird, ist für seine Bilder entscheidend. Der Bezug des Einzelnen zu sich selbst und zur Welt erhält damit eine knappe visuelle Formel, die durch andere Bildmittel ergänzt werden kann. Mithilfe von Masken, Kostümen und Bühnensituationen, die sich in Heusers Bildern nach 1945 häuften, differenzierte sich das Thema weiter aus um die Frage nach dem Verhältnis von Selbst und Rolle.

5.3.1.2 Masken und Maskerade

Maskerade und Bühne beschäftigten Werner Heuser spätestens ab 1912, wie im Zusammenhang mit seinem Gemälde „Ballett“ zu sehen war. Im übertragenen Sinn bestimmte das Maskenhafte auch die Typenbilder der 1920er-Jahre: Hier stellte er schließlich Menschen nicht als Individuen, sondern in einer gesellschaftlichen Rolle dar. Indem er Figur und Gestik verdichtete, gestaltete er seine Figuren wie antike Masken, die ja als unmittelbar lesbare Typen entwickelt und genutzt worden waren.⁶¹⁷ Das Motiv der Maske setzte Werner Heuser nach 1945 besonders häufig ein. Die Gründe können vielfältig sein. Vielleicht war es der Rückgriff auf die vertraute Motivik seiner frühen Schaffensjahre, vielleicht die Tatsache, dass die Komplexität der Nachkriegsgesellschaft mit ihrer Atmosphäre aus Schuld, Not, Missgunst und Verschleierung es nahelegten. Mit Masken und Kostümierungen konnte er zwischen einer angenommenen Essenz des Subjekts, dessen gesellschaftlichen Rollen und den Masken, die es sich willentlich zulegt, differenzieren. Dass Heuser den Zusammenhang zwischen der karnevalistischen und der sozialen Maske herstellte, wird in einem späteren Gedicht deutlich.

Es lautet wie folgt:⁶¹⁸

Karneval

*Das Gewohnte zu vergessen,
dient ein Karnevalskostüm,
das der Anlass wird zu Spässen,*

⁶¹⁷ BELTING 2013, S. 64.

⁶¹⁸ Werner Heuser, Karneval, Februar 1963, Nachlass Werner Heuser.

die sich einem sonst entziehn.

*Doch man tarnt im Bürgerkleide
auch mit Masken sein Gesicht,
deshalb braucht's zur Fastnachtsfreude
eigentlich der Larven nicht.*

*Immer spielen Menschen Rollen
aus Bedarf gemäss Natur,
aber nach dem eignen Wollen
Fastnacht eine Weile nur;*

*wo das freie Gehenlassen
für so manchen dann ein Rausch,
um durch ihn sich anzupassen
einem Wesensnarrentausch.*

*Kommt sodann der Alltag wieder,
wird es wie es vorher war,
trägt die alte Maske wieder
jeder bis zum nächsten Jahr.*

Die Frage nach dem Verhältnis von Wesen und Oberfläche schwingt nicht nur in Heusers Typenbildern der 1920er-Jahre mit, sondern geht bis in die allgemeine Wesenssuche der expressionistischen Jahre zurück. Es verwundert nicht, dass sich viele Künstlerinnen und Künstler damals für außereuropäische rituelle Masken interessierten und dies in ihre Manifeste einfließen ließen. August Macke schrieb für den Almanach des Blauen Reiter zum Beispiel einen Text mit dem Titel „Die Masken“.⁶¹⁹ In den Folgejahren entstand aber auch ein Drang, den Menschen von jeder Maske getrennt sehen zu wollen und die bürgerlichen Masken abzulehnen, wie es etwa George Grosz tat:⁶²⁰ „Menschenkenntnis hieß jetzt, sich von den Masken nicht mehr täuschen zu lassen, die im Gesicht erzeugt wurden.“⁶²¹ Man unterschied Wesen und Schein. Nur kurz nachdem außereuropäische Masken als Inbegriff des Authentischen gefeiert wurden, wurde die eigene soziale Maske als Zeichen des Nicht-Authentischen, als Mittel der Panzerung,

⁶¹⁹ MACKE 1912.

⁶²⁰ NIERHOFF-FASSBENDER 2008.

⁶²¹ BELTING 2013, S. 70.

zum Thema.⁶²² Dass sich diese skeptische, weiterhin Wesen und Oberfläche miteinander in Bezug setzende Haltung auch in die Folgezeit übertrug, zeigt neben Heusers Auseinandersetzung mit dem Thema auch ein Zitat Hans Sedlmayrs aus dessen einflussreichem, noch in der NS-Zeit verfassten Buch „Verlust der Mitte“: *„Es ist eine Methode notwendig, die imstande ist, das Echte und das Unechte zu unterscheiden, die Masken zu durchdringen.“*⁶²³

Die obige Dreiteilung in Subjekt, soziale Rolle und Maske ist selbstredend simplifizierend. Die Frage, ob man hinter einer Maske überhaupt zu einem Wesen dringen könne oder ob sich das Wesen wie seine Oberfläche verändere, beantwortete auch Heuser, zumindest in der Nachkriegszeit, mit einem Bekenntnis zur Vielgestaltigkeit des Wesens und damit einer Absage an das einheitliche Subjekt. Darauf deuten Schriften im Nachlass wie ein Gedicht vom 1. Oktober 1948:⁶²⁴

*Oft glaubt man, einen Menschen genug zu kennen
und schwört darauf, er sei ja so und so,
dass man im Voraus wüsste zu bekennen,
ob hier und dort er weich sei oder roh.
Dann kommt auf einmal ein Moment des Stutzens,
es überrascht auf einmal, was der thut,
den fern wir wähten vom Begriff des Nutzens
und der dann handelt vorteilhaft und gut;
ein anderer denkt, so glaubt man, nur profitlich
doch weicht er plötzlich seinem Vorteil aus,
wer mild uns schien erweist sich unerbittlich
ein Stürmer kriecht beschämt ins Schneckenhaus.
Kurzum, man sieht die Menschenkenntnis wanken,
das Urteil zeigt sich völlig als verfehlt,
man merkt daraus die eigenen Geistesschranken,
die sich bisher so lange uns verhehlt.
Man sollte darum sich nicht immer trauen,
es ändert sich der Mensch von Fall zu Fall,*

⁶²² In diesem Sinn besprach Helmut Lethen Helmuth Plessners „Grenzen der Gemeinschaft“, siehe LETHEN 2014 (1994), S. 88ff., S. 89: *„Sie [die Maske] verbirgt alle Ausdruckselemente der ‚eruptiven Freiheit‘, die die Gefahr der öffentlichen Beschämung nach sich ziehen.“*

⁶²³ SEDLMAYR 1956 (1948), S. 9.

⁶²⁴ Werner Heuser, Gedicht „Oft glaubt man, einen Mensch [...]“, 1. Oktober 1948, Nachlass Werner Heuser.

*das Eis der Nacht kann in der Sonne tauen,
das Leben schafft Verwandlung überall.“*

Vielleicht sind bereits die gesichtslosen und vereinheitlichten Figuren der 1920er-Jahre als Spiegel dieses Zweifels an Identität zu lesen.⁶²⁵ Viele Bilder Heusers aus der Zeit nach 1945 können im Kontext einer Skepsis gegenüber der Möglichkeit von Menschenkenntnis verstanden werden. Das beste Beispiel ist sein Gemälde „Janusmaske“ (G 1950-8). Nicht Wesenhaftigkeit, sondern Wandelbarkeit steht bei diesem Motiv im Vordergrund. Die Maske ist bei Werner Heuser das sichtbare Zeichen der Unergründlichkeit des Menschen. Die Suche nach seinem Wesen ist unabschließbar, wir prallen an Masken zurück.

Mehr noch als zuvor behandelte Werner Heuser nach 1945 – ebenfalls ein Motiv des Jahrhundertbeginns – das Kirmes- und Jahrmarktmilieu. Er ließ nun auch komplexere Hintergrundszenen zu und spielte kompositorisch in seinen Bildern, je nach Thema, mit Chaos oder Ruhe. Er zeigte Kontraste zwischen fröhlicher Unterhaltung und unterschwelliger Gewalt, wie im Fall des Kasperletheaters im „Vorstadtjahrmarkt“ (G 1949-12), oder zwischen bunter Dekoration und erschöpften Lebewesen, wie in „Vor dem Karussell“ (G 1957-2). Hier stehen berufsmäßig maskierte Figuren im Vordergrund. Clowns interessierten Heuser besonders. In seinen Gemälden finden sich unterschiedliche Typen vom Bajazzo und Harlekin über den Pierrot bis zum als Clown gestalteten rheinischen Peias (G 1956-13). Sie verweisen ganz allgemein auf das Rollenspiel und die angedeuteten komplexen Fragen der Identität, vermögen aber auch über den Topos des traurigen Clowns die Entfremdung des Menschen und seine Melancholie auszudrücken. Antoine Watteaus „Gilles“, den Werner Heuser bestimmt im Louvre gesehen hat, ist das berühmteste Beispiel für die Verbindung von Clown, Melancholie und Bühne (Abb. 131). Die besondere Mischung von Schwäche und Stärke von Watteaus Figur dürfte auch Werner Heusers Figurenauffassung Pate gestanden haben, wenngleich er den direkten Blick mied. Thomas Kellein formulierte als Aufgabe des Gilles das „*schweigende Erlebnis der Gesellschaft*“.⁶²⁶ Im Anschluss daran können auch viele von Werner Heusers Figuren als Seismografen des Weltgeschehens bezeichnet werden. Der Clown, ein gesellschaftlicher Außenseiter, gilt deshalb seit dem 19. Jahrhundert als Sinnbild für die Kunst und den Künstler.⁶²⁷ Anders als beispielsweise bei Max Beckmann sind im Werk von Werner Heuser allerdings keine eindeutigen Selbstbildnisse als Clown bekannt.

⁶²⁵ Diesen Schluss zog für George Grosz NIERHOFF-FASSBENDER 2008.

⁶²⁶ KELLEIN 1995.

⁶²⁷ Zu dieser These siehe AUSST.-KAT. PARIS/OTTAWA 2004.

In Nachkriegsrezensionen wurde bisweilen auf die enge biografische Beziehung Werner Heusers zum Theater verwiesen, zumal er einige Motive aus dem Bühnenumfeld wählte, zum Beispiel in „Theatergarderobe“ (Abb. 189). Dieses biografische Erklärmodell greift jedoch zu kurz, gliedern sich diese Bilder doch logisch in einen ganzen Motivkosmos ein, welcher das Verhältnis von Individuum und Welt behandelt. Darüber hinaus kann dieses Gesamtwerk als „Welttheater“ verstanden werden, ein Begriff, der häufig auf Max Beckmanns Bilder angewendet wurde und wird. Stephan Lackner, der das Schlagwort für Beckmann prägte, schrieb 1938: *„Die Handlung ist, in kurzer Formel ausgedrueckt: das Hervorquellen der mythischen Menschheitsfabeln hinter den schreiend bunten Kulissen der Gegenwart. Da diese Hinwendung zum Mythos einer allgemeinen Kunstentwicklung unserer Zeit zu entsprechen scheint, so mag Beckmanns Schritt ueber die Schranke der Aktualitaet hinaus als Symptom fuer groessere Zusammenhaenge stehen.“*⁶²⁸ Der Gedanke des auf der Bühne bildgewordenen Lebens wird also, auch in Werner Heusers weniger bewegten und weniger bunten Bildern, mit einem überzeitlichen Ausdruck verbunden. Das Welttheater ist schließlich die bis in die Antike zurückgehende Allegorie des Lebens als Theaterstück. Es berührt die Frage nach Sinnhaftigkeit und Selbstbestimmung sowie von Wirklichkeit und Schein.⁶²⁹

Zu dieser Metapher gehört untrennbar die Vergänglichkeit, der Abgang von der Bühne. Die ohnehin brüchige Grenze zwischen Mensch und Maske und Maske und Tod schwand in Heusers Bühnen- und Maskenbildern zunehmend. Dass er die Schleier der Frauen – und auch die betont eingesetzten Handschuhe und Hüte – auf eine semantische Ebene mit Masken stellte, zeigt sich am deutlichsten in „Um den Kirschenhut“ (Abb. 187).⁶³⁰ Der Hut verstellt einmal nicht den Blick der Trägerin, sondern lenkt die Blicke der Umstehenden von ihr ab. Er ist insofern ein Kostüm. Er steht auch für Eitelkeit und damit wiederum für die Vergänglichkeit, mit der sie im barocken Verständnis verbunden ist. In der Zeichnung „In den Katakomben“ hatte Heuser seine Intention noch deutlicher verbildlicht, indem er ein ähnliches Motiv mit einer morbiden Versammlung bekleideter Skelette inszenierte (Abb. 188).

Wie auch in seinen zeitgleich entstandenen Gedichten nachvollziehbar wird, stellte sich Heuser schon früh auf sein Lebensende ein. Genauso wie die Vorstellung einer „ars eterna“ gehörte die

⁶²⁸ Stephan Lackner, Das Welttheater des Malers Beckmann, 1938, Typoskript, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Fotoabteilung, hier Bl. 1; Digitalisat der ersten Seite unter: Virtuelle Ausstellung „Künste im Exil“, <https://kuenste-im-exil.de/KIE/Content/DE/Sonderausstellungen/MaxBeckmann/Personen/01ZeitVorExil/lackner-stephan.html> (20. Mai 2023).

⁶²⁹ Siehe dazu FISCHER-HAUSDORF 2017.

⁶³⁰ Möglicherweise zitierte er dabei – bewusst oder unbewusst – Umberto Boccioni, *Idolo moderno*, 1910/11, Öl auf Leinwand, 60 x 58,4 cm, Estorick Collection, London. Das Bild wurde 1912 in der Pariser Galerie Bernheim-Jeune in der Ausstellung „Les Peintres futuristes italiens“ gezeigt.

Mahnung an die „*vita brevis*“ zu seinem Lebensmodell. Heusers Beschäftigung mit dem eigenen Tod ging einher mit einer Vermehrung der Vanitasmotive in seinen Bildern. Dazu zählen die Spiegel, die er in Motiven wie „Theatergarderobe“ (Abb. 189) leicht mit der Bühnenthematik sozusagen zu einem Super-Vanitas-Motiv verbinden konnte. Auch Max Beckmann kombinierte diese Motive nach 1945. Bis hin zu dem Verdecken der Augen, das in Werner Heusers Werk immer wiederkehrt, ähneln sich die Motivideen (vgl. Abb. 189 und Abb. 191). Meist zeigte Heuser vor Spiegeln Frauen, die sich schminken oder schmücken und somit ihre Maske anlegen, um kurzzeitig auf die (Lebens-)Bühne zu treten.⁶³¹ Als Medium der Selbstreflexion kann der Spiegel aber auch ein Symbol für Melancholie sein. Besonders nachvollziehbar ist die Verbindung von Maske, Melancholie und Vergänglichkeit anhand des „Pierrot“ von 1949 mit der typischen melancholischen Geste des aufgestützten Kopfes (G 1949-11).

1956 entstand das Bild „Masken“ (G 1956-8). Zu sehen ist zentral ein Clown mit großer Nase, der – auch durch das schmal gestreifte Hemd, das an eine Häftlingsuniform erinnert – als Jude gedeutet werden kann. Hinter ihm stehen drei Männer mit unterschiedlichem außereuropäischem Aussehen. In dieser Zeit ist die große Präsenz von Personen mit dunkler Hautfarbe in Heusers Bildern auffallend, so zum Beispiel in den von ihm so betitelten Bildern „Negerin“, „Mohr mit Luftballon“ oder „Fremdling“ (G 1954-9, G 1955-25 und G 1955-26). Werner Heuser interessierte sich im positiven Sinn für fremde Kulturen, befreite sich aber nicht vom vorherrschenden Eurozentrismus und der Stereotypisierung seiner Zeit. Einige seiner Bilder haben heute den Vorwurf der abwertenden, karikaturhaften Verzerrung auszuhalten, etwa in Bezug auf den dicklippigen Mann in „Masken“ (G 1956-8). Alles deutet jedoch darauf hin, dass ethnische und physiognomische Besonderheiten in seinen Bildern vor allem eine weitere Spielart des Motivs der Maske sind, die zugleich das Gefühl des Fremdseins – und damit der Melancholie – mittels einer Figur auszudrücken helfen. Das Gegenübertreten unterschiedlicher Persönlichkeiten, der Pluralismus der Gesellschaft wird durch äußerlich möglichst unterschiedliche Figuren auf eine Bildformel gebracht. In anderen Kompositionen nehmen physische Barrieren die Funktion der deutlichen innerbildlichen Trennung der Individuen ein („Intermezzo“, G 1950-6). In „Paar“ (G 1958-7) wird etwas sehr Ähnliches durch Hautfarbe und Kostümierung deutlich. Die dunkle Haut ist in diesem Bild möglicherweise erst in einem späten Schritt ergänzt worden (vgl. G 1958-6). Hinter der karnevalistischen Maske stehen für Heuser Physiognomien, die nicht weniger fremd sind. Das Motiv der Maske ist bei Werner Heuser

⁶³¹ 1960 formulierte Claude Levi-Straus in einem Interview zur Ausstellung „*Masques*“ entsprechend, die Maske sei „*wie eine Frau, die sich schminkt, oder eine öffentliche Person, die ihren Ausdruck kontrolliert.*“, zitiert nach: BELTING 2013, S. 53.

jedoch nicht ausschließlich problembehaftet. Er nahm gelegentlich auch auf das spielerische Moment der Maske Bezug, etwa in dem heute ebenfalls als ethnisch unsensibel auf dem Prüfstand zu stellenden „Indianerspiel“ (G 1954-11). Verkleidungen wie in „Carneval“ erlaubten Heuser gefälligere, buntere und gelegentlich auch überspitztere Motive im Vergleich zu seinen in der Regel abgetönten melancholischen Bildern der 1920er-Jahre (G 1953-1). Insgesamt ist in den Arbeiten der 1950er- und 1960er-Jahre eine neue Freude an der Farbe zu erkennen, die er gerne auch als leuchtenden Kontrast zur Dunkelheit einsetzte (z.B. in „Masken“, G 1956-8).

5.3.1.3 Typen und Gruppen

Nach 1945 führte Werner Heuser auch die Beschäftigung mit Typen der Gesellschaft weiter. In seinen Bildern finden sich Figuren, die auf das unmittelbare Zeitgeschehen bezogen sein müssen wie „Heimkehrer“ oder „Italienischer Arbeiter“⁶³² (G 1952-4 und G 1954-2) sowie andere, die zumindest mittelbar zeitbezogen gedeutet werden können, wie der „Dirigent“ als politischer Führer oder die „Kartenlegerin“ als Zeitkommentatorin (G 1949-9 und G 1949-3). Auch die „Nonne“, der „Leiermann“ oder der „Schausteller“ (G 1955-6, G 1956-5 und G 1957-3) dürften weniger für einen Querschnitt der Gesellschaft gewählt worden sein, sondern um sie als mentale Typen der Gesellschaft vorzustellen, etwa: die Gläubige, der Beharrende, der Kämpferische. Dies unterscheidet diese Motive von jenen der 1920er-Jahre, in denen verschiedene Berufe und andere Gruppierungen in derselben Grundstimmung gezeigt wurden. Ein einziges Mal ist bei Heuser nach 1945 der Versuch zu erkennen, die technische Seite der Nachkriegszeit zu beleuchten, die „*verderbliche [...] Roboter-Zivilisation*“.⁶³³ Es handelt sich um die Darstellung des Roboters, die für die Ausstellung „Eisen und Stahl“ 1952 entstand (G 1951-6).⁶³⁴ Heuser malte den Roboter in der Manier seiner Typenbilder und reihte ihn so gewissermaßen in die Gesellschaft ein.

Es entstand darüber hinaus eine Reihe von Arbeiten, die man als mehrfigurige Typenbilder bezeichnen kann. An ihnen lässt sich gut nachvollziehen, was mit der von wohlmeinenden Zeitgenossinnen und Zeitgenossen gerühmten Begabung Heusers für die Komposition gemeint ist. Er bediente sich akademischer kompositorischer Strategien wie der Kontrastierung von Kreis- oder Dreiecksformen und balancierte Bildgegenstände in der Regel harmonisch in Form und Farbigkeit gegeneinander aus. Vor allem aber machte er häufig Gebrauch von Stäben, Masten,

⁶³² In diesem Jahr war die Anwerbung von italienischen Arbeitskräften politisches Thema, das entsprechende Abkommen wurde im Folgejahr unterzeichnet, siehe PRONTERA 2017.

⁶³³ Karl Hofer nach DAMUS 1995, S. 121, ohne Angabe der Quelle.

⁶³⁴ Zu dieser Ausstellung siehe ebd., S. 125f. Die Ausstellung der westdeutschen Eisen- und Stahlindustrie hatte zur Einsendung von zwei Arbeiten, einer davon zum Thema Eisen und Stahl, aufgefordert.

Stöcken oder gestreiften Textilien als Geraden in der Bildkomposition, ebenso von Ballons oder Lampions, um kantigen Elementen runde entgegenzusetzen (siehe z.B. „Vorstadtjahrmarkt“, G 1949-12 und „Vor dem Karussell“, G 1957-2). Mehr oder weniger aufwändige Draperien, die im Zeitkontext antikisierend wirken, nehmen beide Funktionen ein. Im Ergebnis sind seine Bilder meist spannungsgeladen, aber nie disharmonisch. Manche Gemälde vermitteln auch Ruhe. Bilder wie „Gruppe am Feuer“ (G 1949-14), in dem die Figuren zwar stumm für sich stehen, aber in einer Kreis- oder Eiform doch eine geschlossene Gruppe bilden, suggerieren Hoffnung auf ein gutes Miteinander. Auch in „Clown und Leute“ zeigte Heuser eine kompositorisch eng verbundene Menschenmenge (Abb. 192). Hier wird jedoch die Unterschiedlichkeit der einzelnen Gruppenmitglieder stärker hervorgehoben. Gezeigt wird ein Miteinander, in dem alle in Verbindung stehen, aber nicht aufeinander zugehen. Die einzelnen Figuren sind möglichst unterschiedlich angelegt. Zu sehen sind Alte und Junge, Männer und Frauen, Arme und Reiche, dazu Clowns und zentral eine Figur, die nach Kenntnis anderer Figurentypen als Fremder gedeutet werden darf.

Werner Heusers Schriften der Nachkriegszeit zeugen davon, dass er die Individualität des Einzelnen über alles stellte und bei Gruppenbildungen ob totalitärer, ausgrenzender Tendenzen skeptisch wurde.⁶³⁵

*Beim Tier, das vom ererbten Trieb geleitet,
erfolgt das Thun aus der Notwendigkeit,
so dass kein einziges aus der Herde gleitet,
und Übung mit Instinkt kein Widerstreit.
Wir Menschen aber tanzen aus der Reihe
zu unserm Glück und auch zu unserm Leid;
wir denken und wir halten uns für Freie
und glauben an den eigenen Entscheid.
Der Liebe hingegeben und dem Hasse,
in manchen Fällen mit uns selbst entzweit,
sind wir doch niemals Teile nur der Masse,
denn wir sind jeder eine Einzelheit
auch im Bekenntnis zu dem Allgemeinen,
das schön ist bei bewusster Einigkeit,*

⁶³⁵ Werner Heuser, Gedicht „Beim Tier, das vom ererbten Trieb geleitet [...]“, undatiert, Nachlass Werner Heuser.

*das aber hässlich ist und zu verneinen
als Folge mangelnder Persönlichkeit.
Darum muss man auch allem widerstreben,
was zur Vermassung führt und nicht befreit.
Mit dem Verstand und mit Gefühl zu leben
heisst menschenwürdig sein in aller Zeit.*

Heusers Haltung dürfte der Grund für die in seinen Bildern immer wiederkehrende phrygische Mütze sein, die seit der französischen Revolution als Freiheitssymbol gilt (siehe z.B. „Clown“ und „Clown und Leute“, G 1954-15 und Abb. 192). Vögel, ein anderes überliefertes Freiheitsymbol, erscheinen ebenfalls häufig (z. B. „Frau & Vogel“, G 1955-17). Das Verhältnis von Einzelem und Gesellschaft, genauer: die Möglichkeit zu einem harmonischen Miteinander, das die Eigenheiten des Einzelnen bestehen lässt, beschäftigte Werner Heuser nach 1945 sehr. Die Mehrfigurenbilder der Nachkriegszeit verbildlichen seinen Wunsch nach einer interessierten und toleranten Gemeinschaft, in der Diverses nicht nivelliert, sondern vereinbar wird. Dies war für ihn die notwendige Form des gesellschaftlichen Umgangs mit Extremen und Ausdruck seiner liberalen Einstellung. Es ist daher verfälschend, Heusers Kunst auf negative Emotionen zu reduzieren, wie es in der Nachkriegszeit häufig getan wurde mit Festlegungen wie *„Er ist ein Zeitgenosse aller Ängste und aller Furcht dieser Epoche.“*⁶³⁶ Denn er setzte dem durchaus ein utopisches Modell eines „leben und leben lassen“ entgegen, in dem die Melancholie des Einzelnen zwar nicht schwindet, aber eine pluralistische Gemeinschaft möglich wird. Dieser Gehalt seiner Bilder fand jedoch keine Beachtung. Unter den gewandelten Bedingungen der Nachkriegszeit hatte Werner Heuser künstlerisch kaum noch eine Stimme.

5.3.2 Abstraktion und Realismus in Westdeutschland

5.3.2.1 Die Etablierung der Abstraktion 1945–1949

Nach dem verlorenen Krieg wurden alte Strukturen zwar nicht grundsätzlich hinterfragt. In den Bereichen, die als symbolisches Kapital zur Außendarstellung dienten, wie in der Kultur, kann jedoch durchaus von einer historisch außergewöhnlichen Zäsur gesprochen werden. Für die Kunst in Westdeutschland sind zwei Hauptentwicklungen beschrieben worden: Erstens die Rehabilitierung der vormals verfemten Künstlerinnen und Künstler („Entartete Kunst“) bis hin zu einer politischen Indienstnahme, zweitens die Ende der 1940er-Jahre eintretende, bis in die

⁶³⁶ Rolf Bongs, „Drei prominente Düsseldorfer Meister im Kunstverein: Werner Heuser, Robert Pudlich, Helmut Hentrich“, in: Westfalenpost, Nr. 87, 1955.

1960er-Jahre geltende öffentliche Vorrangstellung der Abstraktion gegenüber realistischen Tendenzen.⁶³⁷ Für einen Künstler wie Werner Heuser bedeutete dies, dass er zwar als „Verfemter“ schlagartig eine andere gesellschaftliche Stellung erhielt und zum Akademiedirektor avancieren konnte. Künstlerisch hatte er als gegenstandstreuer Maler jedoch bald keine Chance mehr, eine größere Öffentlichkeit zu generieren. Diese persönliche Involvierung trug sicherlich dazu bei, dass Werner Heusers Haltung zur „Abstraktion“⁶³⁸ sich von Skepsis bis Ablehnung bewegte.

Der Siegeszug der abstrakten Kunst ab Ende der 1940er-Jahre⁶³⁹ beruhte auf vielen Faktoren. Häufig wurde auf die Förderung durch die Besatzungsmächte verwiesen. Martin Warnke hat festgestellt, dass diese anfangs allerdings nicht ausschlaggebend war.⁶⁴⁰ Er brachte die Anschlussfähigkeit an die Industrie beziehungsweise an die Produktgestaltung als Triebkraft in die Diskussion ein. Auch namhafte Kunstkritiker, die sich für die junge Kunst einsetzten, wie Werner Haftmann, Will Grohmann oder Franz Roh, hätten eine Rolle gespielt. Erst mit ihrem Erfolg sei die Abstraktion auch politisch anschlussfähig geworden für eine Instrumentalisierung im West-Ost-Konflikt. Die Argumente für ihre Politisierung hat Martin Damus wie folgt zusammengefasst: *„Für die abstrakte Kunst sprach in Deutschland-West ohnehin alles. Sie war vom Nationalsozialismus, der ‚Braunen Diktatur‘, verfolgt und verboten worden und wurde nun im Machtbereich der Sowjetunion, der ‚Roten Diktatur‘, wiederum verfolgt und verboten. Mit der abstrakten Kunst stand man ideologisch auf der richtigen Seite, grenzte sich von den Unrechtsregimen des 20. Jahrhunderts ab. Die ‚Weltsprache‘ abstrakte Kunst wurde zur Zeit des Kalten Kriegs in Westdeutschland zur Kunst der ‚freien Welt‘ stilisiert. Sie galt als Verkörperung der Freiheit auch deswegen, weil sie frei zu sein schien von allen regionalen und nationalen Bezügen, ungeeignet für den Transport von Ideologie und damit für einen herrschaftsmäßigen Gebrauch. Die nicht gegenständliche, damit nicht regional- oder*

⁶³⁷ Zugunsten der Rehabilitierung der progressiven Kunst der Weimarer Republik sowie der abstrakten Strömungen gerieten (und geraten) viele andere Phänomene ins Hintertreffen, dazu zählen neben der figurativen Malerei beispielsweise die Exil- und Widerstandskunst oder die weitgehende Parallelität der Kunstentwicklung in Ost- und Westdeutschland in der unmittelbaren Nachkriegszeit. Siehe dazu auch DAMUS 1995, S. 115 und PAPENBROCK 1997, S. 11.

⁶³⁸ Häufig wurde nicht zwischen Abstraktion und Gegenstandslosigkeit unterschieden. Entsprechend wird der Begriff „Abstraktion“ im Folgenden für die abstrakte und gegenstandslose Kunst nach 1945 verwendet. In der öffentlichen Debatte, die hier zentral ist, stand beiden die wirklichkeitsnahe Figuration gegenüber. Es handelte sich also nicht um einen differenzierten kunsthistorischen Terminus, sondern um die Bezeichnung eines „Lagers“.

⁶³⁹ DAMUS 1995, S. 80.

⁶⁴⁰ WARNKE 1985.

nationalkulturell geprägte Kunst sollte überall verständlich sein.“⁶⁴¹ Es entstand die scheinbar paradoxe Situation, dass diese Kunst wegen ihrer Entpolitisierung politisiert werden konnte.

Die Beschwörung der Autonomie der Kunst war kein besonderes Merkmal der neuen Kunstrichtungen, wie Werner Heusers Haltung gezeigt hat. Auch der Topos der Allgemeinverständlichkeit, der die Nachkriegskunst durchzog, war nicht neu, wurde nur intensiviert. Wie in den vorigen Kapiteln zu sehen war, sollte bereits in Romantik und Expressionismus Kunst intuitiv, gefühlsmäßig „verstanden“ werden. In der NS-Zeit verstärkte sich dieser Anspruch an die Kunst. Auch damals wurde versucht, in einfachen Formeln ein „Wesen“ hinter den Dingen anstelle des Konkreten darzustellen: die deutsche Mutter, den deutschen Bauern, die deutsche Autobahn, das deutsche Land. Neu war nach 1945 also nicht, dass Kunst unmittelbar wirken sollte, sondern dass sie keine deutschen Eigenheiten mehr haben sollte.⁶⁴²

Wie nah Werner Heusers eigener Weg der Abstraktion bereits stand, zeigte sich 1947 anlässlich der Ausstellung „Lebendiges Erbe“: „*Professor Heuser führte dazu [zum subjektiven Verstehen eines Bildes] aus, daß ein expressionistisches Bild so sehr durch Farbe und Linie bestimmt sei, daß es auch noch wirken müßte, wenn es auf den Kopf gestellt würde. Eine Erklärung die auf ungläubige Zurückhaltung stieß. Auch Hinweise, daß für solche Gemälde falsche Farben, Verzeichnungen, anatomisch falsche Darstellungen unwesentlich seien gegenüber intensiven Farben und Linien, wurden mit Kopfschütteln beantwortet.*“⁶⁴³ Heute könnten Georg Baselitz’ auf den Kopf gestellte Motive assoziiert werden, über die er einmal sagte: „*Programmatisch mache ich Bilder, ich male ja keinen Gegenstand, das ist schon abstrakt.*“⁶⁴⁴ Die Methode, durch das Umdrehen von Bildern zu einem abstrakten Gehalt zu gelangen, ist jedoch noch viel älter, war von Johann Wolfgang von Goethe zumindest gedanklich auf Bilder Caspar David Friedrichs angewendet worden⁶⁴⁵ und brachte Wassily Kandinsky zur gegenstandslosen Malerei.⁶⁴⁶ Heuser Zitat zeigt, wie sehr er in seiner eigenen Kunstauffassung bereits einen gewissen Grad an Abstraktion gefunden hatte. Sein obiger Ratschlag ist durchaus vergleichbar mit der Unterscheidung zwischen „Sehen“ und „Schauen“ beziehungsweise der Betonung einer ungegenständlichen Betrachtung durch Willi Baumeister, der nach 1945, als Professor an der

⁶⁴¹ Martin Damus datierte die Ausdifferenzierung auf die Zeit um 1947/48, DAMUS 1995, S. 18.

⁶⁴² Siehe dazu ebd., S. 19.

⁶⁴³ Anonym, „Jugend und ‚Lebendiges Erbe‘. Eine Diskussion im Hetjens-Museum“, in: unbekannte Zeitung, unbekanntes Datum, KADü, LN 1.9 Heuser, Werner, A1, 1947.

⁶⁴⁴ BASELITZ/WEISS 1981, S. 64.

⁶⁴⁵ Seinen Ausspruch „*Maler Friedrich seine Bilder können ebenso gut auf den Kopf gesehen werden*“ meinte er jedoch nicht positiv. Zitiert nach: LANKHEIT 1951, S. 58.

⁶⁴⁶ Ebd., S. 55 und 58. Angeblich stand am Beginn von Kandinskys Hinwendung zur Gegenstandslosigkeit die Betrachtung eines umgedrehten Bildes in seinem Atelier.

Stuttgarter Kunstakademie, auch in der Lehre ein Pionier der Abstraktion war.⁶⁴⁷ Auf die Nähe zu Max Imdahls Unterscheidung zwischen wiedererkennendem Gegenstandssehen und sehendem Sehen wurde bereits in Kapitel 2.3.6 hingewiesen.

Ausflüge in die Gegenstandslosigkeit machte Werner Heuser nicht, lediglich wenige Bilder lassen eine Auseinandersetzung mit den freien Kompositionen der jungen Generation erahnen. Seine Bilder blieben stets an die Realität gebunden, auch wenn, wie in „Fieber“, Formen frei komponiert wurden (G 1951-2). Grundsätzlich strebte er nach Harmonie. Dass dieser Anspruch auch von jungen Künstlerinnen und Künstlern nach 1945 noch nicht aufgegeben wurde, zeigen die Thesen Theodor W. Adornos beim ersten Darmstädter Gesprächs 1950.⁶⁴⁸ Adorno führte dort aus, viele zeitgenössische Kunst strebe noch immer nach Harmonie und verharmlose sich dadurch selbst, denn ihre Stärke liege gerade im Ausdruck der Zerrissenheit und der Trennung von der Vergangenheit. Die Harmonievorstellungen seien von der Geschichte wie von der Kunst selbst widerlegt worden.⁶⁴⁹ Adorno richtete sich in dem Gespräch an Franz Roh. Deutlich wird sein Hinweis auf die metaphysischen Grundlagen der Kunst aber auch mit Blick auf Willi Baumeister, der ebenfalls an dem Gespräch teilnahm. In dessen 1947 erschienenen Buch „Das Unbekannte in der Kunst“ beschrieb Baumeister als Mitte – ein Begriff, dessen Bedeutung im Darmstädter Gespräch noch deutlich werden wird – die unbeirrbar künstlerische Grundanlage, einen Zustand, der durch „*Entschlackung*“⁶⁵⁰ von Bekanntem erreicht werden könne und Ausgangspunkt der Inspiration sei.⁶⁵¹ „*Er [Baumeister] sieht sich als Künstler vermittelt seiner ‚unverlierbaren Mitte‘ in Harmonie mit der Natur und in Beziehung zum Transzendenten stehend als geistiges Kind jener neudeutschen Synthese von Geist und Form, Expression und Spiritualität einer geläuterten Moderne*“, schrieb Eckhart Gillen.⁶⁵² Beat Wyss erläuterte entsprechend: „*Im Bücherschrank des Künstlers bleibt Meister Eckhart und damit die Einheit von Ich und Welt als Topos moderner Mystik verbindlich. Adorno erkannte darin die vertrackte Verwandtschaft der modernen Sehnsucht nach Totalität mit dem totalitären Zeitgeist.*“⁶⁵³ Die gemeinsame Grundlage der „alten“ und „neuen“ Kunst führte allerdings zu keiner Verständigung.⁶⁵⁴

⁶⁴⁷ BAUMEISTER 1988 (1947), S. 32ff., S. 33 auch zur Idee, Bilder dafür auf den Kopf zu stellen.

⁶⁴⁸ Zu den Positionen Baumeisters, Sedlmayrs und Adornos siehe auch SKRANDIES 1996.

⁶⁴⁹ Schlussgespräch aller Teilnehmer, in: EVERS 1950, S. 215–216, siehe auch PRANGE 2017, S. 28.

⁶⁵⁰ BAUMEISTER 1988 (1947), S. 148.

⁶⁵¹ Ebd., S. 142ff.

⁶⁵² GILLEN 2009, S. 75.

⁶⁵³ WYSS 1997, S. 66.

⁶⁵⁴ Zu Adornos Position im Gespräch und zum Begriff der „Mitte“ bei Sedlmayr und Baumeister siehe SKRANDIES 1996.

In Düsseldorf gab es vielfältige Berührungsmöglichkeiten mit abstrakter und gegenstandsloser Kunst. Im Frühjahr 1948 war die Wanderausstellung „Gegenstandslose Malerei in Amerika“ zu sehen.⁶⁵⁵ Es war die erste amerikanische Ausstellung im Nachkriegsdeutschland. Die Bilder stammten aus Hilla Rebays „Museum of Non-Objective Painting“ in New York, dem späteren Guggenheim Museum. Im selben Jahr war in Düsseldorf die Wanderausstellung „Abstrakte französische Malerei“, initiiert von Ottomar Domnick, zu sehen.

Bereits 1947 hatte sich im nahen Ruhrgebiet als erste Künstlervereinigung der neuen Richtung die damals noch nicht so benannte Gruppe junger westen gegründet mit einer ersten Ausstellung von Künstlern aus dem Rheinland und Westfalen. Mitglieder waren unter anderem Thomas Grochowiak, Karl Otto Götz und Emil Schumacher. Die sogenannte Donnerstagsgesellschaft von Kunstinteressierten, die sich auf Schloss Alfter bei Bonn traf – darunter unter anderem die Galeristin Hella Nebelung sowie die Künstler Ewald Mataré und Hann Trier – veranstaltete im selben Jahr, 1947, einen „Tag der abstrakten Kunst“.⁶⁵⁶ 1948 gründete sich in Düsseldorf mit Ludwig Gabriel Schrieber, Joseph Faßbender, Ewald Mataré, Georg Meistermann, Hann Trier und anderen die Neue Rheinische Sezession als Gegenpol zu der nach dem Krieg wiedergegründeten Rheinischen Sezession.⁶⁵⁷ „Da war dann die Abstraktion Thema Nummer eins. Was haben wir da diskutiert, da sind die Köpfe wirklich aneinander geraten!“ berichtete Anna Klapheck später.⁶⁵⁸ Die neue Gruppierung stand für die Abstraktion, von der die „alte“ Sezession sich deutlich abgrenzte: „Wir nehmen das Gute, wo es sich findet! Die Rheinische Sezession [...] sondert sich bewusst ab vom Konventionellen [...] Wer aber den Boden der Natur völlig verläßt, verläßt auch den Boden der göttlichen Offenbarung.“⁶⁵⁹ Es klingen deutlich die Thesen Hans Sedlmayrs zum „Verlust der Mitte“ an, die in Kapitel 5.3.2 zur Sprache kommen. Weitere Gruppengründungen abstrakter und gegenstandsloser Künstler folgten: 1952 fand die Gruppe Quadriga mit Karl Otto Götz, Otto Gneis, Heinz Kreuz und Bernard Schultze zusammen. Ein Jahr danach gründeten fünf junge Düsseldorfer die Gruppe 53, die später von Gerhard Hoehme geleitet wurde.

An der Düsseldorfer Kunstakademie setzte sich die neue Kunst erst in der 1956 beginnenden Amtszeit von Hans Schwippert und nach der Amtszeit des Ministerialrats Josef Busley, der die Abstraktion wie Werner Heuser ablehnte, richtig durch. In Schwipperts Zeit gewann die

⁶⁵⁵ Zuvor war die Ausstellung in Paris, Zürich, Amsterdam und London gezeigt worden. Erste deutsche Station war Karlsruhe, es folgten Düsseldorf und danach einige andere Städte.

⁶⁵⁶ ZUSCHLAG 2014, S. 21.

⁶⁵⁷ WILMES 2012, S. 321.

⁶⁵⁸ LUEG 1985, S. 509.

⁶⁵⁹ Zitiert nach: SCHMIDT 1985b, S. 424.

Institution dann auch rasant an Bedeutung und brachte Düsseldorf auf die Landkarte der Kunst zurück. Bereits 1955, als Heinrich Jakob Schmidt die Akademie interimistisch leitete, wurde Georg Meistermann berufen. 1958 folgte Joseph Fassbender. 1959 übernahm Karl Otto Götz eine Malereiklasse, 1960 folgte Gerhard Hoehme. Dies geschah etwa zeitgleich mit der zweiten documenta in Kassel, an der beide teilnahmen. Sie widmete sich schwerpunktmäßig der Abstraktion und besiegelte deren Durchsetzung.

Die einsetzende politische Förderung abstrakter Kunst spiegelt sich im Kunstpreis des Landes Nordrhein-Westfalen, der erstmals 1953 verliehen wurde. Erhielt den Preis für Malerei im ersten Jahr noch der Mitbegründer des Sonderbundes Julius Bretz, und damit ein gegenständlicher Maler, war es 1954 Werner Gilles, der deutlich abstrakter malte. 1955 gewann ihn Georg Meistermann, einer der präsentesten abstrakten Künstler. 1956 folgte Ernst Wilhelm Nay. Fortschrittliche neue Kunsthändler eröffneten nun Galerien in Düsseldorf: 1957 gründeten Jean-Pierre Wilhelm und Manfred de la Motte ihre Galerie 22 auf der Kaiserstraße, Alfred Schmela sein Geschäft in der Hunsrückstraße.

Die Etablierung der Abstraktion in Düsseldorf fand also etwa zwischen 1947 und 1955 statt, noch während der Zeit von Werner Heusers Akademieleitung, sodass er sich auch von Amts wegen mit der Entwicklung auseinandersetzen musste. In seiner Skepsis war er nicht allein.

5.3.2.2 Gegner der Abstraktion

Jene, die Abstraktion und Gegenstandslosigkeit ablehnten, fanden ihren Wortführer in Hans Sedlmayr, der als früher Parteigenosse nach Kriegsende zwangsemertitert worden war, sich aber schnell öffentlich rehabilitierte. 1949 wurde er im Entnazifizierungsprozess entlastet und konnte 1951 in München eine Professur antreten. Er fand eine breite Leser- und Zuhörerschaft. 1948 erschien sein ab 1941 verfasstes Buch „Verlust der Mitte. Die bildende Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts als Symptom und Symbol der Zeit“, das allein bis 1955 eine Auflage von 90.000 Exemplaren erreichte.⁶⁶⁰ Es war zugleich Ausdruck einer verbreiteten, von der NS-Ideologie genährten bildungsbürgerlichen Haltung zur Abstraktion und Auslöser einer weiteren öffentlichen Diskussion. 1950 wurde in enger Auseinandersetzung mit seinen Thesen das genannte Darmstädter Gespräch geführt, das anlässlich der Ausstellung der Darmstädter Sezession „Das Menschenbild in unserer Zeit“ vom 15. bis 17. Juli 1950 stattfand.

⁶⁶⁰ BREUER 1997, S. 9.

In „Verlust der Mitte“ ging Sedlmayr, physiognomisch argumentierend, davon aus, dass die Kunst einer Zeit Aufschluss über ihre Verfasstheit allgemein gebe.⁶⁶¹ Sedlmayr deklinierte, von seiner Grunddisziplin, der Architektur herkommend, das Verhältnis der Kunst zur „Mitte“ linear durch. Damit meinte er die in seinen Augen unabänderliche Ordnung der Welt, die den Menschen zwischen Gott und Chaos platziere und die Kunst zwischen den Geist und die Sinne. Er kam zu dem Schluss, dass diese Mitte seit der französischen Revolution zunehmend verlassen worden sei. Gott sei durch andere Götter ersetzt worden, die Ordnung zerstört. Im Darmstädter Gespräch, in dem ihm als Hauptkontrahenten Johannes Itten und Willi Baumeister gegenüberstanden, betonte Sedlmayr, dass er keine negative Wertung der modernen Kunst vornehme, sondern sie lediglich als Symptom einer negativen Gesamtentwicklung betrachte. Als Symptom oder nicht, Sedlmayr diskreditierte die Kunst des frühen 20. Jahrhunderts beinahe in Gänze. In Cézannes Malerei erkannte er beispielsweise den „*Ausbruch des Außer Menschlichen*“.⁶⁶²

Auch im Rheinland wurden Hans Sedlmayrs Thesen breit rezipiert. 1950 hielt er in Düsseldorf einen Vortrag.⁶⁶³ Der im vorliegenden Zusammenhang so zentrale Kulturpolitiker Josef Busley hat ein Manuskript verfasst, das „Architektur als Spiegel der Zeit/der Situation des Menschen“ betitelt ist und „Verlust der Mitte“ behandelt.⁶⁶⁴ Es ist nicht unbedeutend, dass ein wichtiger Entscheidungsträger für die Belange der Kunstakademie, zumal im Zusammenhang mit Personalien, auf Seiten der Abstraktionsgegner stand. Als Kunsthistoriker kam Busley aus der Denkmalpflege und war sicherlich schon deshalb an dem Architekturhistoriker Sedlmayr interessiert. Busley war außerdem gläubig und dürfte sich – anders als Werner Heuser, dessen Bezug zu Gott und Religion etwas komplexer war – auch in der religiösen Fundierung der Sedlmayr’schen Thesen wiedergefunden haben. Mit Sedlmayr ging er davon aus, dass mit Blick auf die Kunst einer Zeit gewissermaßen eine breitere Diagnose abgeleitet werden könne und dass die Gegenwart sich „entmenschlicht“ habe.⁶⁶⁵ „*Und schliesslich wird die Natur und die*

⁶⁶¹ BOHDE 2012, S. 141, zu „Verlust der Mitte“: „*Der Begriff Physiognomie fällt nicht, er ist durch Symptom ersetzt. Das Verfahren jedoch, aus der äußeren Form direkt auf eine innere Verfasstheit zu schließen, ist gleich geblieben.*“

⁶⁶² Ebd., S. 96.

⁶⁶³ LAUFER 2018, S. 313. Anna Klapheck sprach von zwei Vorträgen im Rheinland. Sie erwähnte auch einen Vortrag Baumeisters über moderne Kunst. Leider ordnete sie diese Vorträge zeitlich nicht näher ein, siehe LUEG 1985, S. 509.

⁶⁶⁴ Josef Busley, Manuskript einer Besprechung von Sedlmayrs „Verlust der Mitte“, LAV NRW, RWN 0199, Nr. 139. Ob der Text als Rezension oder Vortrag entstand, ist unklar.

⁶⁶⁵ Sedlmayr nutzte medizinische Ausdrücke, die auffallend nahe an Ideen der „Entartung“ entlang verlaufen. Busley ging darauf ein und negierte dies (ebd., Bl. 3): „*Es geht ihm also nicht etwa darum, eine krankhafte Entartung des künstlerischen Schaffens nachzuweisen, sondern darum, durch die Kunst tiefere Einsichten in die Gefährdungen unseres Lebens zu gewinnen und zu vermitteln.*“ Dass Sedlmayr dabei sozusagen als

*sichtbare Welt der Dinge als Gegenstand künstlerischer Darstellung verlassen, das Kunstwerk wird zu einem Gebilde, das auf alle Analogien zu den Erscheinungsformen der Natur verzichtet, das aus sich selbst besteht, aus einer bestimmten Organisation von Formen und Farben, die nichts weiter bedeuten als ein Spannungsverhältnis von formalästhetischen Bildelementen. Die Kunst verliert damit völlig ihre soziale Bedeutung, ihre allgemeine Verbindlichkeit, sie wird exzentrisch, unverständlich, unkontrollierbar, Selbstzweck. Sie wird zum Spiegel der geistigen Chaotik des Lebens, des Sinnlosen, Unlogischen des Lebens, wie es der moderne Mensch empfindet.*⁶⁶⁶

Öffentlich polemisierte Werner Heuser nicht gegen die Abstraktion. Bei aller prinzipiellen Bemühung um Toleranz vertrat er seine ablehnende Haltung jedoch auch an der Düsseldorfer Kunstakademie. Man erinnere sich an die Episode um Georg Meistermann, über den Heuser, als es um dessen potenzielle Einstellung ging, abschätzig geäußert hatte, dass er sich *„besser in einer Textilschule oder sonst in kunstgewerblich orientierten Gebieten betätigen würde“*.⁶⁶⁷ In diesem Zusammenhang hatte Heuser, anders als in anderen Fragen, Busley und auch das Kollegium hinter sich. Darin zeigt sich eine Kollision der eingangs geschilderten Entwicklungslinien der deutschen Kunst nach 1945: Die als „entartet“ wiedereingesetzten Akademieprofessoren, häufig aus dem Expressionismus kommend, standen der neuen Form der Abstraktion oft kritisch gegenüber und verzögerten so ihre Akzeptanz in der Lehre. Heuser war sich in dieser Sache, von dessen deutlicher religiösen Argumentation abgesehen,⁶⁶⁸ sogar mit Otto Pankok einig, der schrieb: *„Der Maler abstrakter Bilder begibt sich in einen Raum, in welchem anscheinend die Freiheit herrscht, aber es ist nur die Willkür, die sich anmaßt, Freiheit zu heißen. Es ist Freiheit in einem leeren Raum, in einem menschenleeren Land.“*⁶⁶⁹ Diese Worte wurden in dem bereits unter Heusers Nachfolger Heinrich Kamps herausgegebenen Jahrbuch der Akademie für die Jahre 1948–1950 abgedruckt, also gewissermaßen institutionell bestätigt. Immerhin folgte dem Artikel ergänzend ein Text von Herbert Read mit dem Titel „Die gegenwärtige Lage der Kunst in Europa“, in dem er ungegenständliche Kunst

Nebenprodukt die Moderne dennoch als entartet betrachtete, forderte den Widerspruch der fortschrittlichen Künstlerschaft heraus.

⁶⁶⁶ Josef Busley, Manuskript einer Besprechung von Sedlmayrs „Verlust der Mitte“, LAV NRW, RWN 0199, Nr. 139, Bl. 4–5. Auch Busleys Mitarbeiter Mathias T. Engels dürfte laut Steinert die Thesen Sedlmayrs geteilt haben (siehe STEINERT 1998, S. 78).

⁶⁶⁷ Schreiben von Werner Heuser an Josef Busley vom 20. Oktober 1947, LAV NRW, NW 0060, Nr. 171, Bl. 29.

⁶⁶⁸ In der weiteren Argumentation, die unter anderem das Zurücklassen des Ebenbildes Gottes und der Schöpfung beinhaltet, steht Pankok Sedlmayr nahe.

⁶⁶⁹ PANKOK 1951 (?), S. 26.

aus dem synthetischen Kubismus ableitete, sie grundsätzlich bejahte, aber ablehnte, sobald sie keine Idee verfolge.⁶⁷⁰

Nicht zu vergessen ist in diesem Zusammenhang, dass es in Düsseldorf in der Vorkriegszeit praktisch keine ungegenständliche Tradition gegeben hatte. Die modernen Düsseldorfer Maler der Weimarer Republik standen extremer Abstraktion fern.

Ein ähnliches Bild der akademischen Ablehnung der neuen Kunst wie in Düsseldorf bot sich nach 1945 auch an anderen deutschen Kunstakademien. Lediglich an der Stuttgarter Kunstakademie wurden die neuen Tendenzen mit der Berufung von Willi Baumeister 1946 früh institutionalisiert: „*Mancher hatte daher schon bald der Stadt an Rhein und Düssel den Rücken gewandt – Baumeister und Stuttgart vor Augen, wo eben die Abstrakten früher eine Heimat fanden.*“⁶⁷¹ Hamburg öffnete sich über Gastdozenturen immerhin bereits 1953.⁶⁷² An der konservativen Münchner Akademie hingegen wandte sich das Kollegium, mit Ausnahme von Willi Geiger und Xaver Fuhr, gegen die Abstraktion, Gegenstandslosigkeit war undenkbar.⁶⁷³ Max Pechstein, Professor an der Hochschule für bildende Künste in Berlin unter Direktor Karl Hofer, empfand die Abstraktion als Diktatur.⁶⁷⁴

Karl Hofers Haltung ist in diesem Zusammenhang am breitesten diskutiert worden, da sie 1955, kurz vor seinem Tod, in einer öffentlichen Auseinandersetzung kulminierte.⁶⁷⁵ 1950 war der Deutsche Künstlerbund mit Hofer als Vorsitzendem wiedergegründet worden. Bereits drei Jahre zuvor, also in der Sondierungsphase, hatte er den Kunstkritiker und Kunsthistoriker Will Grohmann um Mitarbeit gebeten,⁶⁷⁶ wenig später berief er ihn an die Hochschule als Professor für Kunstgeschichte. Bald kam es jedoch zu Meinungsverschiedenheiten bezüglich der Künstlerauswahl bei Ausstellungen des Künstlerbundes, konkret: Grohmann fehlten Positionen abstrakter Kunst, welche das aktuelle Kunstschaffen doch so sehr bestimmten.

⁶⁷⁰ Es handelt sich vermutlich um die Druckfassung der Rede, die Read anlässlich der Ausstellung „Zeitgenössische britische Malerei“ 1948 in Düsseldorf hielt. Siehe auch Rheinische Post, 1. Dezember 1948. Dem Zeitungsartikel zufolge war Werner Heuser bei der Eröffnung zugegen. Read war 1946–1968 Präsident der britischen Society for Education in Art (SEA).

⁶⁷¹ MAI 1991, S. 195. Baumeister war nach dem Krieg auch der Direktorenposten angetragen worden, den er jedoch ablehnte, siehe FARIAT 2018, S. 77.

⁶⁷² Ebd., S. 175: „*À partir de 1953, il [Direktor Gustav Hassenpflug] met en place une classe de peinture et convie des peintres abstraits à venir comme professeur invité (Gastlehrermalklasse): Rolf Cavael, Joseph Fassbender, Gerhard Fietz, Georg Meistermann, E. W. Nay, Hans Thiemann, Hann Trier et Conrad Westphal, Fritz Winter.*“

⁶⁷³ Zur Situation in München siehe u. a. FASTERT 2007.

⁶⁷⁴ KRAUSE 1996, S. 133.

⁶⁷⁵ Siehe dazu ausführlich MAISER 2007.

⁶⁷⁶ KUPPER 1995, S. 13.

Bereits 1947 hatte Hofer seine Gedanken dazu in dem Text „Wege der Kunst“ formuliert, der mitunter Nähen zu Sedlmayrs Thesen zeigt, wenngleich mit wohlwollenderer Wertung: „*Das Gewesene ist nicht so minderwertig und ungeistig, das Neue nicht so welterschütternd. Beides ist ein Produkt unserer kranken Zeit. [...] Für unsere Zeit haben wir das zu bejahen, was sie hervorbringt. Niemand kann sagen, daß es nicht interessant wäre*“.⁶⁷⁷ Dieses Interesse war aber stets ein skeptisches, und seine Toleranz kippte in den folgenden Jahren merklich in eine kulturpessimistische Missbilligung.⁶⁷⁸ Er problematisierte die abstrakte Malerei, ähnlich wie Werner Heuser, kurz als „*Unterkunft der Talentlosen*“.⁶⁷⁹

Hofers Haltung geriet 1954 in verkürzter Form an die Öffentlichkeit, nachdem in der Zeitschrift „Constanze“ ein abfälliges Zitat von ihm erschienen war: „*Als ich dahinter kam, wie einfach es ist, gegenstandslos zu malen, hat mich diese Art Malerei nicht mehr interessiert*“.⁶⁸⁰ Hofer stellte den Wortlaut später richtig, womit aber nicht viel zu retten war.⁶⁸¹ Die abstrakt arbeitenden Künstler Willi Baumeister, Ernst Wilhelm Nay und Fritz Winter traten aus dem Künstlerbund aus. Will Grohmann sagte ihnen seine Unterstützung zu. Im Jahr 1955 folgte ein weiterer schriftlicher Schlagabtausch zwischen Grohmann und Hofer, nachdem dieser NS-Vergleiche bemüht hatte, um die Haltung der „Abstrakten“ zu beschreiben. Grohmann attestierte ihm daraufhin eine Hasspsychose.⁶⁸² In dieser erhitzten Debatte gipfelte der Streit um die Abstraktion.

Werner Heuser kannte sicherlich die populären Standpunkte Sedlmayrs. Einige dürfte er als Angriff auf seine eigene Kunst gewertet haben. Sedlmayr nannte sogar Motivtraditionen, in die Werner Heuser sich einreichte: „*Die Abwendung vom Menschen hat unmerklich eingesetzt: Leitgestalten dieses Überganges sind der ‚Harlekin‘ und das ‚Zirkusvolk‘, die ‚Jongleure‘ und ‚Kartenspieler‘, auch ‚Auswanderer‘ und ‚Flüchtlinge‘, lauter Allegorien des Menschenwesens in seiner Fragwürdigkeit.*“⁶⁸³ In der Betonung des Menschen und in seiner Auffassung der Zeitlichkeit von Kunst stand Heuser Sedlmayr jedoch sehr nahe. Sedlmayr betonte die Tendenz der „wahren“ Kunst ins Ewige und brachte dies auch auf dem Zweiten Deutschen Kunsthistorkertag 1949 sowie im ersten Darmstädter Gespräch zur Sprache: „*Nun leugnet ja niemand, daß*

⁶⁷⁷ HOFER 1995 (1947), S. 234.

⁶⁷⁸ Siehe unter anderem HOFER 1995 (1949).

⁶⁷⁹ Zitiert nach: KUPPER 1995, S. 14.

⁶⁸⁰ Zitiert nach: FISCHER-DEFOY 2001, S. 39.

⁶⁸¹ In seinem Text „Aus Leben und Kunst“ hatte Hofer 1952 geschrieben: „*In einer Periode der Unproduktivität und aus künstlerischer Neugier habe ich in den 20er Jahren versucht, mich mit ungegenständlicher Kunst zu befassen, doch vermochte mich diese Art der künstlerischen Betätigung als ausschließliche nicht zu befriedigen, obwohl alles so leicht wurde bei diesen musikalischen Phantasien mit Farben und Linien.*“, zitiert nach: ebd., S. 39.

⁶⁸² SCHLENKER 2012, S. 73.

⁶⁸³ Ebd., S. 105.

der Künstler nur aus den Elementen seiner Zeit schaffen kann. Das, was er aber daraus schafft, das ist, wenn es Kunstwerk ist, zu jeder Zeit dasselbe. Es ist ein ins Überzeitliche Hingreifendes, und so sind [...] echte Kunstwerke über alle Zeiten hinweg einander oft im tiefen Sinne ähnlicher, trotz aller Unterschiede des Stils, als solche der gleichen Zeit.“⁶⁸⁴ Bereits anlässlich der Eröffnung der Ausstellung „Künstlerbekenntnisse unserer Zeit“ 1947, also vor Erscheinen von Sedlmayrs Buch, sagte Heuser entsprechend: „*Ob und wie auch Kunst verhaftet war und ist mit den jeweiligen sozialen Ordnungen, sie erhebt sich aus der Fragwürdigkeit der Institutionen in die Sphäre feststehender Geltungen; tut sie es nicht, dann ist sie nicht Kunst, sondern bleibt nur mehr oder minderverdienstliche Interessenvertretung oder zur Schaustellung artistischer Belange.*“⁶⁸⁵ Wie fest verankert dieses Denken in Kategorien des Momentanen und Ewigen in der Kunst seit Baudelaire war, wurde bereits angedeutet.

Werner Heuser sah in der abstrakten Kunst vor allem auch einen Mangel an Qualität. In seinem undatierten Gedicht „Wie schwer hat’s die Kritik zur Zeit“ behandelte er ungegenständliche Kunst als Tarnung „*absoluter Kunstvakanz*“ und als „*Bluff*“.⁶⁸⁶ Er beklagte, dass sich mangelndes Können hinter ungegenständlicher Malerei verstecke, die aus seiner Sicht eine offene Projektionsfläche wortgewaltig vermarkte. So auch in einem anderen Gelegenheitsgedicht, in dem er sie als „*wohlgefällig Spielen*“ bezeichnete, „*aus welchem der Beschauer dann / tief-schürfend alles lesen kann*“ Den Glauben an diese Kunst wolle er aber jedem zugestehen und nehme es selbst mit Humor.⁶⁸⁷ Derartige Toleranz zeigte Heuser vor allem in öffentlichen Äußerungen. Otto Brües bemerkte in seinen Lebenserinnerungen: „*Alter scheint wirklich die Weisheit zu nähren: die Behutsamkeit, mit der Werner Heuser über die Tachisten sprach, stach sehr von der Dreistigkeit ab, mit der diese jungen Leute Heuser und seine Generation weg-wischten oder zumindest mit lässiger Hand weg-wischen zu können meinten.*“⁶⁸⁸ Im Privaten ließ er durchaus seinen Spott erkennen:⁶⁸⁹

Gebet der Modernen

*Oh Heiliger Geist kehr bei uns aus
denn sind wir aus der Not heraus,*

⁶⁸⁴ SEDLMAYR 1951, S. 56.

⁶⁸⁵ Typoskript der Eröffnungsrede zur Ausstellung „Künstlerbekenntnisse unserer Zeit“, 28. Juni 1947, KADü, LN 1.9 Heuser, Werner A1, 1947.

⁶⁸⁶ Werner Heuser, Gedicht „Wie schwer hat’s die Kritik zur Zeit [...]“, April 1961, gesendet an Olga van Meeteren, Nachlass Werner Heuser.

⁶⁸⁷ Werner Heuser, Gedicht, Weihnachten 1958, Nachlass Werner Heuser.

⁶⁸⁸ BRÜES 1967, S. 338.

⁶⁸⁹ Werner Heuser, Gebet der Modernen, 16. September 1957, Nachlass Werner Heuser.

wir werden wie ein Kind naiv,
wir werden wieder primitiv,
wir werden völlig infantil
und nennen das dann ‚neuen Stil‘

Allerdings war er sich sicher, dass sich die Gegenstandslosigkeit selbst abschaffen werde. Heuser vermutete, dass im Jahr 2040 die Menschen wieder wissen würden, „*dass es Kunst ohne Erneuerung der Tradition nicht gibt*“.⁶⁹⁰ In einem Zeitungsartikel über „die Abstrakten“ fasste er in einem Spagat zwischen Toleranz und persönlicher Ablehnung zusammen: „*Wie immer die persönliche Stellungnahme zur abstrakten Kunst sein mag und wie oft auch diese sich nur als willkommene modische Tarnung künstlerischen Unvermögens erweist, sie ist Reaktion auf die Erkenntnis der Fragwürdigkeit feststehender Begriffe, aber sie bleibt Übergang und mündet aus Notwendigkeit wieder im Konkreten.*“⁶⁹¹ Ein Jahr vor seinem Tod, 1963, fasste er seine Schwierigkeiten mit dem künstlerischen Anspruch der Abstraktion noch einmal zusammen.⁶⁹²

*Wär es so stark, dass wirklich unsre Sinne
durch Ausdruckskraft vollendet überzeugt
und intensiv den Eindruck man gewinne
vom Schöpferischen, dem man stets sich beugt,
dann würde sicherlich auch das Extremste
Vermittlung sein der Vielgestaltigkeit,
um aufzunehmen selbst das Nichtgenehmste,
Begriff uns gebend von dem Bild der Zeit.
Doch muss man leider meistens konstatieren,
wie dürftig aller Müh Ergebnis ist,
denn Ein- und Über- sich muss man verlieren,
wo man die Kunst nur nach sich selbst bemisst.*

Diese Zeilen zeigen, wie sehr Heuser mit dieser Kunst selbst noch in einer Zeit rang, als diese schon wieder von der nächsten realistischen Strömung abgelöst wurde. Wie allem und allen wollte Heuser auch dem Ungegenständlichen einen Platz geben, doch die Kunst, die er vorfand, war seinem Verständnis und seiner eigenen auf den Menschen zentrierten Kunst so

⁶⁹⁰ Otto Brües, „Erneuerung der Tradition. Professor Werner Heuser wird heute 80 Jahre alt“, in: Mittag, 11. November 1960.

⁶⁹¹ Anonym, „Abstrakte Malerei ist ein Übergang. Leser diskutieren über die moderne Kunst“, unbekanntes Zeitung, unbekanntes Datum, KADü, Akte Heuser, Mappe „undatiert“, aus Heusers Akademiezeit (1946–1949).

⁶⁹² Werner Heuser, Gedicht „So mancher ist bereit, es mitzumachen [...]“, Januar 1963, Nachlass Werner Heuser.

entgegengesetzt, dass er dem eigenen Anspruch an eine pluralistische, tolerante Kunst und Gesellschaft kaum gerecht werden konnte.

5.3.2 3 Die Rezeption des Künstlers Werner Heuser nach 1945

Die Zeitumstände nach dem Krieg begünstigten eine Auseinandersetzung mit Werner Heusers gegenständlicher Kunst nicht. Auch seine, für Eingeweihte, durchaus umstrittene Tätigkeit als Direktor der Düsseldorfer Kunstakademie dürfte seiner künstlerischen Rezeption nicht dienlich gewesen sein. In den ersten eineinhalb Nachkriegsjahren, in denen gegenständliche Kunst noch nicht abgewertet wurde und auch die Skandale an der Kunstakademie noch nicht in Fahrt waren, hätte Werner Heusers Kunst vielleicht die größte Chance auf Anerkennung gehabt. Er hatte zu dieser Zeit aber kaum Zeit zum Malen und es gab kaum Ausstellungsmöglichkeiten. In Düsseldorf konnten nur wenige Institutionen bereits 1945 oder Anfang 1946 ihre Arbeit wieder aufnehmen. Noch bevor die Kunstakademie eröffnete, machte die Galerie von Hella Nebelung von sich Reden. In einem zerbombten, wieder hergerichteten Haus in der Logengasse zeigte sie regionale zeitgenössische Kunst und verkaufte zunächst im Tauschhandel. Auch Werner Heuser war in ihrer Eröffnungsausstellung vertreten und hielt bei der Vernissage eine Ansprache.⁶⁹³ Bald schon wurden aber auch bei Nebelung andere Richtungen gezeigt: 1947 stellte sie den Düsseldorferinnen und Düsseldorfern in der Ausstellung „Progressive Kunst“ abstrakte Positionen.

An Künstlergruppen, die seine Außenwirkung als Künstler hätten verstärken können, war Heuser nach 1945 nicht mehr wesentlich beteiligt. Bereits kurz nach Kriegsende gründete sich die Rheinische Sezession neu. Im Oktober schrieb Heuser, dass er davon gelesen habe und dass sein Dabeisein verkündet worden sei, er freue sich darauf, möglicherweise tätig werden zu können: *„Sie sind also an der Arbeit, und es ist gut, dass ich kam, denn es soll die Wahl eines Arbeitsausschusses stattfinden, in dem es wohl Arbeit für mich geben wird.“*⁶⁹⁴ Dass es zu einer engeren Zusammenarbeit nicht kam, dürfte an Heusers baldigen Verpflichtungen an der Kunstakademie gelegen haben. Immerhin nahm er an der Sezessions-Ausstellung in der Kunsthalle Ende 1946 mit seinem bereits besprochenen „Totentanz“ aus den 1930er-Jahren teil. In neue und progressive Kreise wie die „Donnerstags-Gesellschaft zu Alfter“, welche ein deutliches Interesse auch an Abstraktion zeigte⁶⁹⁵ und zu der unter anderem Ewald Mataré zählte, war er, wie aus dem Vorangegangenen nachvollziehbar wird, nicht involviert.

⁶⁹³ Zu dieser ersten Ausstellung siehe auch SCHÜTZ 1985.

⁶⁹⁴ HEUSER 1945b, S. 15 verso, Eintrag für den 4. bis 16. Oktober 1945, Nachlass Werner Heuser.

⁶⁹⁵ „Tag der abstrakten Kunst“ am 20. Juli 1947, siehe auch SCHMIDT 1985a, S. 430.

Heusers wichtigstes Forum war der Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen. Sein Verhältnis zum Kunstverein war eng. Der historisch mit der Kunstakademie verbundene Verein nutzte nach dem Krieg bis Sommer 1946 ein Büro in der Akademie.⁶⁹⁶ Als Vorstand des Landesberufsverbands Bildender Künstler Nordrhein-Westfalen war Heuser ab 1950 außerdem zuständig für das Gebäude der vom Verein genutzten Kunsthalle, das der Verband gepachtet hatte. 1950, im Jahr seines 70. Geburtstags, richtete der Kunstverein im großen Raum der Kunsthalle eine Einzelausstellung für Werner Heuser mit etwa 25 Ölbildern aus, die – laut Rezension von Anna Klapheck – fast alle aus den vergangenen zwei Jahren stammten.⁶⁹⁷ Fünf Jahre später, zum 75. Geburtstag, wurde abermals eine Schau ausgerichtet, die nächste 1965, ein Jahr nach seinem Tod. Mit 77 Exponaten war dies seine umfänglichste Einzelausstellung überhaupt.

Bereits 1950, anlässlich der großen Ausstellung im Kunstverein, verstand Werner Heuser: „[...] und morgen werden meine Bilder und Zeichnungen abgeholt, und morgen Nachmittag hängen wir, und Samstag erscheint die Presse zur Besichtigung, und Sonntag ist der Eröffnungsrummel, und dann vergehen etwa 4 Wochen, in denen wahrscheinlich nichts verkauft wird aber die Leute sich für und wider erklären, und dann kommen die Bilder zurück, und dann werden sie versteckt, um irgendwann einmal bei einer Nachlassausstellung mit hoffentlich günstigem Erfolg teilweise in irgendeinen Besitz überzugehen oder für Kind und Kindeskind – mit anfänglicher Pietät behütet – weiter aufgestapelt zu bleiben.“⁶⁹⁸ Er täuschte sich hinsichtlich der Dauer des Behütens, nicht aber hinsichtlich der Verkaufserfolge. Großes Echo fanden seine Ausstellungen nicht. Die Presse berichtete jedoch wohlwollend. Die Autorinnen und Autoren fassten es positiv, dass er künstlerisch nicht mit der Zeit gehe, bemerkten sein traditionelles Verständnis für Komposition. In einigen Zeitungsbeiträgen wurde die Schwermut seiner Bilder betont, es fielen auch die Adjektive „männlich“ und „erdhaft“, welche die Rezensionen klar in ihrer Zeit verorten. Auffallend häufig wurde auf seine Persönlichkeit abgehoben, die nun offenbar interessanter war als seine Kunst: „Werner Heuser gehört zu den ausgeprägtesten Persönlichkeiten der Düsseldorfer Künstlerwelt. Diese Persönlichkeit wird nicht durch die verschiedenen Umstände bestimmt, die aus den privaten Bezirken seines Lebens in die Öffentlichkeit dringen, etwa, daß er mit dem bekannten Schauspieler Peter Esser ein Haus in Meererbusch bewohnt oder daß er Pfeifen sammelt. Auch der Umstand, daß er zwischen den Kriegen,

⁶⁹⁶ REUTER 2014, S. 145; HORN 1981, S. 96. Josef Wilden, Präsident der Industrie- und Handelskammer, wurde 1946 Vorsitzender des Kunstvereins. Er wurde bald auch Vorsitzender des Fördervereins der Kunstakademie und war damit zugleich Mittler der beiden Institutionen. Direktor wurde 1948 Hildebrand Gurlitt.

⁶⁹⁷ Anna Klapheck, „Kritische Umschau – Werner Heuser stellt aus“, in: unbekannte Zeitung, unbekanntes Datum (1950), Nachlass Werner Heuser.

⁶⁹⁸ Schreiben von Werner Heuser an Ursula Benser vom 18. Mai 1950, Nachlass Werner Heuser.

von Kaesbach geholt, elf Jahre lang Professor an der Düsseldorfer Kunstakademie und nach dem Zusammenbruch des Nazi-Reiches vier Jahre lang ihr Direktor war, ist für Werner Heusers Geltung entscheidend. Es sind auch nicht die kaum ungewöhnlichen Eigenschaften, Güte, Toleranz, Hilfsbereitschaft und Liebe zu allem Neuen, Jungen und werdenden, die ihn charakterisieren. Der Umstand jedoch, daß diese Eigenschaften sich so lückenlos und ausgesprochen in seiner Person vereinen, macht Werner Heuser für das Düsseldorfer Kunstleben so unentbehrlich.⁶⁹⁹ Heuser wurde pressetauglich, wo er als interessante Persönlichkeit erscheinen konnte. Aus diesen Anekdoten, unter anderem dem Zusammenleben mit Peter Esser, wurden nicht selten Deutungen seines Werks extrapoliert. Eine kurze Besprechung seiner Ausstellung im Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen 1950 titelte zum Beispiel „Heuser als Zuschauer“ und rückte eine Distanziertheit in den Vordergrund, die seiner Nähe zum Theater zugeschrieben wurde.⁷⁰⁰ Auch die genannte Rezension sah diesen Zusammenhang: „Heuser ist bestrebt, das Leben darzustellen, wie es sein gütiges Auge sieht, allein, er bedient sich dabei weniger des mimischen Ausdrucks der dargestellten Menschen als der kompositionellen Auswertung der Bewegung. Er wendet dabei Gesetze an, die für die Bühne Gültigkeit haben. Er schiebt die Personen der Szene durcheinander wie der Regisseur seine Schauspieler bei der Stellprobe. Aus der Einzelbewegung formt er die Gruppenbewegung, aus den Gruppen die Kompositionen. Sogar das Rampenlicht findet in seinen Bildern, die gewissermaßen im Guckkasten gesehen sind, bühnengerechte Anwendung.“⁷⁰¹ Die generelle Betonung der Bühnenhaftigkeit scheint jedoch verkürzend aus biografischen Details und einzelnen Motiven Heusers wie dem im Artikel abgebildeten „Dirigenten“ entwickelt worden zu sein. Andere Autorinnen und Autoren versuchten Heusers Kunst an das anhaltende Interesse am Surrealismus anzuknüpfen. 1955 muteten einem Rezensenten, der Werner Heuser verstorben wähnte, dessen Bilder als durchaus surreal an: „[...] man kommt sich wie in der Welt E. Th. A Hofmanns vor“.⁷⁰² Auch Otto Brües betonte das Unwirkliche in Heusers Arbeiten, das Hervordringen eines „verzauberten Spuks“.⁷⁰³ Eine tiefergehende Auseinandersetzung, die über schnelle Assoziationen hinausging, fand jedoch nicht statt.

⁶⁹⁹ Anonym, „Düsseldorf zeigt Bilder von W. Heuser. Ausstellung im Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen“, in: unbekannte Zeitung, unbekanntes Datum (1950), Nachlass Werner Heuser.

⁷⁰⁰ Angeheftet an einen Brief Heusers an seine Tochter Ursula Benser vom 8. Juni 1950 im Nachlass.

⁷⁰¹ Anonym, „Düsseldorf zeigt Bilder von W. Heuser. Ausstellung im Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen“, in: unbekannte Zeitung, unbekanntes Datum (1950), Nachlass Werner Heuser.

⁷⁰² Dr. R. H., „Maler und Architekten. Pudlich, Hentrich und Heuser in der Kunsthalle/Galerie Vömel“, in: unbekannte Zeitung, unbekanntes Datum (1955), Nachlass Werner Heuser.

⁷⁰³ Otto Brües, „Vision und Harmonie. Ausstellung Werner Heuser im Kunstverein Düsseldorf“, in: Der Mittag, 29. März 1955.

In öffentlichen Sammlungen war Werner Heuser nach der Beschlagnahme seiner Bilder 1937 nicht mehr präsent. 1950 kaufte das Land Nordrhein-Westfalen zwar das Gemälde „Gruppe am Feuer“, die junge Landessammlung diente zu diesem Zeitpunkt jedoch noch allein der Ausstattung von Ministerien und Behörden. 1952 erwarb das Düsseldorfer Kunstmuseum das Gemälde „Arbeitspause“, Ausstellungen des Bildes in dieser Zeit sind nicht bekannt. Ein um 1920 entstandenes Gemälde Heusers, das um diese Zeit bereits in der Sammlung des Kunstmuseums gewesen sein dürfte, wurde zwar 1951 bei einer Revision inventarisiert, ist aber bis heute nicht auf einen Spanrahmen aufgezogen, Ausstellungen sind entsprechend nicht bekannt.

Die letzten beiden größeren Ausstellungen zu Lebzeiten brachten Werner Heuser beziehungsweise seine Familie selbst auf den Weg. 1956 stellte er in München aus. Die Ausstellung in der Galerie Gurlitt trug er finanziell weitestgehend selbst, doch es wurden kaum Bilder verkauft. Vermutlich hatte er auf mehr Erfolg beim traditionell konservativeren Münchner Publikum gehofft. Eine Ausstellung in Madrid 1960 gemeinsam mit Bildern seiner Tochter Ursula Benser kam durch Vermittlung der Schauspielerin Ria Thiele zustande und wurde vor allem ein familiäres Erlebnis, an das sich eine Reise nach Marokko anschloss.

Das stark nachlassende Interesse an seiner Kunst war Werner Heuser sehr deutlich bewusst. In seinem Gemälde „Trödeladen“ (Abb. 193) dürfte er auf seine Kunst als „Altware“ Bezug nehmen: Der greise Händler bietet Gegenstände an, die in Heusers Bildern wiederholt auftauchen, wie den Damenhut und den tiefgesetzten Herrenhut, die gemusterten Stoffe, das Schachbrett oder die Maske. Der Fisch rechts oben erinnert an seine Bilder „Aquarium“ oder „Phantasie mit Fischen“ (G 1925-4 und G 1929-43), die Pfeife rechts auf der Ablage an den stets mit Pfeife gesichteten Künstler selbst. Die Uhr im Hintergrund zeigt fünf nach 12: Heusers Zeit ist abgelaufen.

6. Fazit

Werner Heuser beschäftigte das harmonische Verhältnis von Einzelem und Gemeinschaft, verbunden mit Fragen nach Identität, Solidarität und Freiheit. Künstlerisch wurden diese Themen in seinen Darstellungen von Typen der Gesellschaft manifest, deren melancholischer Ausdruck sie gleichstellt und verbindet. Gesellschaftlich zeigten sie sich besonders während Heusers Leitung der Düsseldorfer Kunstakademie, als er die Entnazifizierung in Frage stellte und die Autonomie der Freien Künste verteidigte. Es wird hier exemplarisch deutlich, dass Kunstakteur und Künstler, Leben und Werk nicht in direktem kausalem Zusammenhang stehen, wohl aber untrennbar miteinander verbunden sind.

Toleranz und Integration

Werner Heuser war zu Lebzeiten für seine Toleranz und sein Bemühen zu versöhnen und zu vereinen bekannt. Vor dem Hintergrund seiner Zeit war er beispielsweise gegenüber alternativen Formen des Zusammenlebens aufgeschlossen und akzeptierte selbst eine Art Ehe zu dritt gemeinsam mit seiner Frau Mira und ihrem Freund Peter Esser. Seine Berufung an die Düsseldorfer Kunstakademie 1926 wurde mit der Mittlerrolle zwischen freier und akademischer Künstlerschaft in Verbindung gebracht. Nach der Machtübernahme der Nationalsozialistinnen und Nationalsozialisten 1933 blieb er zunächst im Amt, was zumindest teilweise ebenfalls seiner offenen Haltung zugeschrieben werden dürfte. Nach Kriegsende wurde er als Folge der gescheiterten Amtsführung Ewald Matarés als kommissarischer Akademiedirektor vermutlich auch deshalb eingesetzt, weil von ihm ein hohes Maß an Kompromissbereitschaft zu erwarten war. Dies betraf auch das verbliebene Personal. Obwohl Heuser den Nationalsozialismus entschieden ablehnte, wollte er aus Überzeugung ehemals parteinahe Künstler in die Nachkriegsgesellschaft integrieren. Unter anderem war er in Gremien aktiv, die stadtbekannt Nationalsozialisten wie Joseph Enseling erfolgreich schützten. Später, als Gründungspräsident des Landesberufsverbands Bildender Künstler Nordrhein-Westfalen, unterstrich er diese Haltung durch die Verleihung von Ehrenmitgliedschaften an die Künstler Walter Petersen und Arthur Kampf, deren Erfolge vor 1945 bekannt waren. Dazu trug auch der verbreitete und von ihm geteilte Glaube an eine absolute Trennbarkeit von Kunst und Politik bei.

Heusers Toleranz stieß angesichts der abstrakten und ungegenständlichen Kunst der Nachkriegszeit an ihre Grenzen. Zeigen seine Schriften ein Bemühen um Verständnis für diese Kunst, war sie ihm doch zu fremd, als dass er sie wirklich akzeptieren konnte. Eine frühe Berufung des abstrakten Künstlers Georg Meistermann an die Düsseldorfer Akademie verhinderte er. Die Betonung des emotionalen Ausdrucks und die Suche nach einer Art

Universalsprache waren zwar auch wichtige Elemente seiner eigenen Malerei, der Verzicht auf die menschliche Figur wurde jedoch von ihm wie von vielen anderen als zu radikale Verschiebung des Kunstbegriffs empfunden. Entscheidend für seine Skepsis dürfte außerdem gewesen sein, dass sich viele junge Kunstschafter – anders als Heuser ehemals – exklusiv zusammenschlossen und in der Öffentlichkeit eine klare Frontstellung gegenüber der gegenständlichen Kunst einnahmen. Daran zeigt sich einerseits, welche identitätsbildende Kraft ästhetische Maximen haben können und zugleich, dass auch die größte Toleranz endet, wenn sie nicht erwidert wird.

Heuser brachte seine Nachsicht gegenüber NS-nahen Künstlern harsche Ablehnung seitens der Studierendenschaft ein. Das führte zwar nicht zu konsequenterer Entnazifizierung an der Düsseldorfer Kunstakademie, aber zur Beendigung des Vertragsverhältnisses des von ihm protegierten Dozenten Richard Schreiber, sowie zu einer deutlichen Schwächung von Heusers eigener Position. Hinzu kamen ein tragischer Korruptionsskandal, der im Suizid des Oberinspektors der Akademie endete, sowie Differenzen hinsichtlich der Neuausrichtung der Institution. Heuser musste sein Amt niederlegen. Diese Zusammenhänge konnten hier zum ersten Mal detailliert dargelegt werden. Im Streit um die strategische Ausrichtung der Akademie führte die liberale Haltung Heusers nicht etwa zu einer Erweiterung der Lehre, sondern zu der von ihm immer vehementer vorgetragenen Verteidigung der Freien Künste. Ihre Stellung an der Institution sah Heuser zu Recht bedroht, da der Architekturprofessor und gleichzeitige Ministeriumsberater Hans Schwippert gemeinsam mit Ministerialrat Josef Busley eine radikal größere Anwendungsbezogenheit und die Gleichberechtigung aller Künste im Sinne der Werkkunstidee anstrebte. Heuser wollte stattdessen Freie und Angewandte Kunst getrennt wissen, um ihren jeweiligen Status quo zu sichern. Er sah in der Reform eine empfindliche Einschränkung der Freien Kunst und trug so wesentlich zum Scheitern der Neuausrichtung der Akademie bei. Obwohl Schwippert seit 1945 berechtigt auf den Direktorenposten hoffte, konnte er erst 1956 mit zahlreichen Kompromissen als Leiter Verantwortung für die Akademie übernehmen. Unter seinem Direktorat wurde die Institution erneut international relevant, sodass Heusers Kraftanstrengung rückblickend vor allem hemmend erscheint. Ob die vollumfängliche Umsetzung von Schwipperts Konzept zu einer positiveren Entwicklung geführt hätte, ist nicht zu klären. Die Geschehnisse geben dennoch einen Einblick in Innovationsprozesse und ihre Grenzen. Ebenso wie Ewald Mataré an seiner zu radikalen Vision der Akademie scheiterte, tat es Schwippert. Beiden fehlte der breite Rückhalt der relevanten Netzwerke, bestimmte gesellschaftliche Gruppen gingen in zu starke Opposition. Erst die Zugeständnisse an eine traditionellere Akademiekonzeption ermöglichten Schwippert die Übernahme des Direktorenamts.

Wesen und Ewigkeit

In Mehrfigurenbildern der Nachkriegszeit stellte Werner Heuser die Gesellschaft betont breit dar. Einzelnen Personen verlieh er den Ausdruck von Melancholie, die „*tiefe unzerstörliche Melancholie allen Lebens*“.¹ Hier wird seine Beschäftigung mit dem Wesen des Menschen deutlich, mit zeitlosen und überindividuellen Fragen. Sie manifestiert sich besonders in seinen Typenbildern der 1920er-Jahre, die erstmals als Werkgruppe beschrieben werden konnten und in Gegenüberstellung mit August Sanders fotografischem Projekt „Menschen des 20. Jahrhunderts“ erstaunliche Gemeinsamkeiten erkennen lassen. Ähnlich wie Sander versuchte Heuser Aktuelles und Allgemeingültiges zu verbinden. Seine Typen sind allerdings nicht porträthaft. Er stellte nicht die Gesichter in den Vordergrund, sondern den gestischen Ausdruck. Heuser ließ soziale Entfremdung und Zusammengehörigkeit aufeinandertreffen. Dass er emotionale Ausdrucksformen über das Rationale stellte, zeigte sich auch an seiner Bevorzugung von Versen gegenüber sachlicher Schriftsprache.

Anhand von Werner Heusers Arbeiten werden längere Entwicklungslinien einer figurativen Kunst deutlich, die an das Wesen des Menschen rühren und dabei unmittelbar verständlich sein soll. Seine Figurenbilder knüpfen unter anderem an die „Seelenmalerei“ der Düsseldorfer Malerei der 1830er-Jahre an, bei der literarische oder historische Themen in den Hintergrund traten. Auch durch seine enge Beziehung zur Düsseldorfer Kunstakademie kann Werner Heuser überspitzt formuliert als letzter Vertreter der Düsseldorfer Malerschule bezeichnet werden. Die thematische Reduzierung auf die menschliche Figur und ihre Stimmung zeichnet nach den Düsseldorferinnen und Düsseldorfern beispielsweise auch den Kreis um Hans von Marées aus, mit dem sich Heuser in Rom beschäftigt haben dürfte. Heusers Versuch, „das“ menschliche Wesen über den körperlichen Ausdruck zu vermitteln, wurde zudem anhand von Theorien der Physiognomik und Gestik sowie in Hinblick auf die Kunst von Ferdinand Hodler, Paul Cézanne und Henri Matisse untersucht. Es konnten mit Blick auf Heusers Typenbilder der späten 1920er-Jahre Zusammenhänge zwischen der Suche nach dem Typischen, die gemeinhin mit dem Expressionismus verbunden wird, und der Darstellung von Typen, die als Kennzeichen der Neuen Sachlichkeit gilt, festgestellt werden. Diese Gemälde wurden auch

¹ SCHELLING 1907 (1809).

zum Anlass genommen, Kontinuitäten und Brüche in Heusers Bildern nach 1933 zu behandeln. Zum Teil zeigte er seine Typen nun aktiver und weniger melancholisch. Heuser passte sich darin nationalsozialistischen Vorstellungen vom spezifisch deutschen Menschen an. Nach 1945 ging er vermehrt dazu über, Menschengruppen darzustellen, in denen der Einzelne durch Aussehen oder Haltung als Individuum gekennzeichnet ist. Er griff nun das Motiv der Maske und der Bühne verstärkt auf, aber auch Elemente wie Hüte, Handschuhe oder Schleier, mit denen er nahelegte, dass der Mensch auch im täglichen Leben Rollen spielt. Mit dem Motiv der Janusmaske verdeutlichte er plakativ, dass ein Mensch verschiedene „Gesichter“ haben kann und problematisierte damit schließlich die Idee des Wesenhaften und Selbstidentischen. Sein Gesamtwerk ermöglicht damit einen Blick von der Romantik bis ins 20. Jahrhundert.

Der idealistische Glaube an ein Wesen hinter den Erscheinungen impliziert den Glauben an das Ewige, auch in der Kunst: an eine jenseits des Materiellen liegende Substanz oder ein Potential des Kunstwerks, das es seiner Zeit enthebt. Derartige Diskurse zeigen sich anschaulich in der Gestaltung des Düsseldorfer Ehrenhofkomplexes durch Wilhelm Kreis im Jahr 1926. Ausgehend von den Wandbildern der Rheingruppe in der Rheinhalle, der heutigen Tonhalle, sowie den Mosaiken und Skulpturen im Außenraum kann das Programm der künstlerischen Ausstattung mit dem Begriff des Zyklischen, des ewig Wiederkehrenden, in Verbindung gebracht werden. Dass der Architekt dieser Anlage im „Dritten Reich“ großes Ansehen erwarb, überrascht vor diesem Hintergrund nicht: Das „Tausendjährige Reich“ Adolf Hitlers setzte rhetorisch und ästhetisch auf Ewigkeitswerte. Dies führte jedoch nicht dazu, dass Heusers betont überzeitliche Kunst der 1920er-Jahre nun stärkeren Anklang fand, wie die Entfernung seines Wandbildes im Kreis'schen Planetarium belegt. Sehr unterschiedliche Künstlerinnen und Künstler, darunter unter anderem Wassily Kandinsky, beschäftigten sich mit dem Ewigkeitsanspruch der Kunst, was nicht zwangsläufig mit politischen Haltungen verbunden ist. Nach Kriegsende wurde Heusers Betonung der Autonomie der Kunst von der Politik, ihre Unabhängigkeit von Anforderungen der Zeit, zu einem weiteren Merkmal seiner Suche nach überzeitlichen Zusammenhängen. Er wollte die Düsseldorfer Kunstakademie als „*Stätte reiner, nicht auf Nutzbarmachung gerichteten Kunstausführung*“² bewahrt wissen. Heuser war der Überzeugung, dass ein Kunstwerk in keiner Weise in praktische oder politische Zusammenhänge gerückt werden dürfe, was auch seine Akzeptanz von NS-Künstlern begründete. Derartige Gedankengänge waren gesellschaftlich weit verbreitet.

² Siehe Kapitel 5, Anm. 231.

Düsseldorf und das Rheinland

Die gewonnenen Erkenntnisse zu Werner Heusers künstlerischem Schaffen und seiner kulturpolitischen Stellung werfen ein Licht auf größere lokale Zusammenhänge der rheinischen und insbesondere der Düsseldorfer Kunstgeschichte. Seine künstlerische Biografie belegt die Bindung einflussreicher Kreise an die Tradition der Düsseldorfer Kunstakademie bis in die Mitte des 20. Jahrhunderts hinein. Dabei muss jedoch betont werden, dass die Reformunwilligkeit weder ein rein persönliches noch ein genuin lokales Merkmal war, sondern sich mit wenigen Ausnahmen deutschlandweit beobachten ließ, wie unter anderem die Ausführungen zur Rezeption der Abstraktion in diesen Jahren zeigten.

Durch die Person Heusers bedingt, wurde in dieser Arbeit vorwiegend die Situation in Düsseldorf untersucht, aber auch Verflechtung verschiedener Künstlerkreise wurden behandelt. Dazu zählen die in Paris geknüpften Kontakte, unter anderem mit Künstlerinnen und Künstlern, die für den Düsseldorfer Galeristen Alfred Flechtheim eine Rolle spielten. Dass in seinem Programm auch biografische Verbindungen nach Rom führten, wurde durch die Person Werner Heuser ebenso greifbar wie Bezüge nach Berlin und Hessen. Auch Köln und Düsseldorf waren sich näher als es das spätestens seit der Abwanderung der Sonderbund-Ausstellung 1912 nach Köln verfestigte Bild vom konservativen Düsseldorf und dem progressiven Köln vermuten ließ. Nicht nur war Heuser 1913 Gründungsmitglied der Rheinischen Künstlervereinigung mit Sitz in Köln und stellte im Rheinischen Kunstsalon Otto Feldmanns sowie bei verschiedenen Anlässen des Kölnischen Kunstvereins aus. Ebenso bemerkenswert ist es, dass vermeintlich so unterschiedliche Künstler wie Werner Heuser und der Kölner Fotograf August Sander wesentliche künstlerische Interessen teilten.

Werner Heuser agierte in verschiedenen rheinischen Künstlervereinigungen der Weimarer Republik, an der Düsseldorfer Kunstakademie und in Verbänden und Vereinen der Nachkriegszeit. Als Mitauslöser von Gruppenabspaltungen wirkte er aktiv an Erneuerungsbewegungen der künstlerischen Institutionen mit. In der Terminologie der Netzwerkforschung war er „zentral“, da er „an vielen Beziehungen im Netzwerk beteiligt und deshalb ‚sichtbar‘ ist“ und hatte „Prestige“, da er „von anderen Akteuren um Rat gefragt [wurde] oder Achtung [erfuhr]“³ Die wichtigsten Vereinigungen, an denen er aktiv teil hatte, Das Junge Rheinland, die Rheingruppe und der Club der Künstler, haben sich als Forum von Künstlern erwiesen, die sich mit einer zumeist älteren Generation nicht arrangieren konnten, aber zugleich einen versöhnlichen und

³ Rolf Ziegler, „Positionen in sozialen Räumen. Die multivariate Analyse multipler Netzwerke“, in: *Methoden der Netzwerkanalyse*, hrsg. von Franz Urban Pappi, München 1987, S. 64–100, hier S. 80, zitiert nach: AREND 2015, S. 19, S. 19.

integrativen Weg suchten. Akteure wie Werner Heuser versuchten hier, eine vorsichtige Veränderung des Alten und die Integration des kulturellen Establishments zu erreichen. Mit Blick auf diese Gruppen wurde deutlich, welchen auffallend hohen Stellenwert Fragen der Organisation der Künstlerschaft in Düsseldorf hatten. Dies zeigt auch die rückblickende Feststellung des Mitbegründers des Jungen Rheinland und der Rheingruppe Arthur Kaufmann: „*For several years I neglected my work as an artist. Today I ask myself if I regret the wasted time, and the answer is YES. Too much energy was spent in organizing and fighting.*“⁴ Während andere Künstlervereinigungen programmatisch inhaltliche Standpunkte vertraten – etwa De Stijl oder die Futuristen –, hielt man sich in der Künstlervereinigung Das Junge Rheinland in Düsseldorf mit Jurykonzepten und Statuten auf. Aber auch die Rheingruppe und der Club der Künstler zeichneten sich durch eine umfassende Interessensvertretung und nicht durch eine künstlerische Identität aus. Derartige Gruppenbildungen sind in Düsseldorf erst bei den „abstrakten“ Künstlern nach 1945 verbreitet. Dass Heuser später Präsident des ersten Nachkriegs-Berufsverbands Nordrhein-Westfalens wurde, erscheint vor diesem Hintergrund nur folgerichtig. In der Akademiestadt mit ihren zahlreichen wirtschaftlich unterschiedlich aufgestellten Künstlerinnen und Künstlern hatte man bereits 1844 mit dem Verein zur gegenseitigen Unterstützung und Hilfe selbsttätig eine Unterstützungsstruktur geschaffen und sah sich auch in der Folgezeit zu institutioneller Solidarisierung aufgerufen.

Die anhaltende Bedeutung der Kunstakademie in Düsseldorf zeigt besonders die Vernetzung der 1923 gegründeten Rheingruppe auf. Der tendenziell antiakademische Kreis um Gert Wollheim und Otto Pankok war für die regionale Kunstentwicklung wichtig, spätestens mit der Berufung von Walter Kaesbach 1924 wurde die Akademie jedoch wieder zu einem entscheidenden Akteur in der zeitgenössischen Kunstszene. Insbesondere mit Mitgliedern der Rheingruppe wie Otto Dix, Jankel Adler und Werner Heuser bestand eine enge Verbindung. Diese Gruppe kann – anders als Teile des Jungen Rheinland – nicht als Sezession verstanden werden, sondern war im Gegenteil akademienah. Diese Bewegung zeigt beispielhaft eine Etablierung des Progressiven, das zur neuen Konvention wird.

Als staatliche Einrichtung hatte die Kunstakademie sowohl nach 1933 als auch nach 1945 hohe kulturpolitische Symbolkraft. So verwundert es nicht, dass sie mit Hitlers Machtübernahme schnell im Sinn des Nationalsozialismus umgestaltet wurde. Die verhältnismäßig späte Entlassung von Werner Heuser, Heinrich Nauen und Edwin Scharff nach Eröffnung der Ausstellung

⁴ Arthur Kaufmann und Lisbeth Kaufmann, „Auf der Suche nach einer neuen Heimat. Doppel-Memoiren von Lisbeth und Arthur Kaufmann“, Typoskript, DNB, Deutsches Exilarchiv 1933–1945, EB autograph 0101, S. 163.

„Entartete Kunst“ 1937 in München zeigt die personellen Kontinuitäten über den Machtwechsel hinaus. Für Heuser konnten nicht nur die Umstände der Entlassung nachgezeichnet werden, es wurde auch belegt, dass er von dem angesehenen Kunsthistoriker Paul Clemen zunächst erfolgreich verteidigt wurde. Ebenso deuteten Hinweise darauf, dass sich Adolf Ziegler, der die Ausstellung in München maßgeblich mitverantworten hatte, persönlich für Werner Heusers „Comeback“ ab 1940 engagierte. Wie wenig berechenbar öffentliche Reaktionen auf künstlerische Werke in dieser Zeit waren, wurde auch mit Blick auf Heusers Totentanz-Zeichnungen deutlich, die trotz einer möglichen kritischen Lesart 1940 unwidersprochen in einer deutschen Ausstellung in Amsterdam gezeigt wurden. Heusers Fall exemplifiziert die Grauzonen zwischen Anpassung, Ablehnung und Akzeptiertwerden, welche die NS-Zeit im Rheinland wie anderswo bestimmten.

Angesichts der raschen Öffnung der Düsseldorfer Kunstakademie nach Kriegsende kann die Institution als Musterbeispiel für die Schwierigkeiten des kulturellen Wiederaufbaus gelten. Werner Heusers Zeit als kommissarischer Akademiedirektor von 1946–1949 war geprägt von materiellen Nöten, von der Beschaffung von Zeichenpapier, Baumaterialien und Lebensmitteln. Hinzu kam für ihn der Kampf gegen die ihm widerstrebenden Reformpläne. Wie an anderen deutschen Akademien trafen in Düsseldorf außerdem zwei kulturpolitisch instrumentalisierte Gruppen aufeinander: die vormaligen „Entarteten“, die rehabilitiert werden sollten, und die „Abstrakten“, die bald darauf ein neues Deutschland repräsentieren sollten. Wie die Ablehnung der Bewerbung von Georg Meistermann zeigte, war das Düsseldorfer Kollegium, allen voran Werner Heuser, gegen die Etablierung der Letzteren. In seiner eigenen Kunst hielt er strikt am Gegenständlichen fest. Seine Kunstauffassung hatte aber auch in Düsseldorf einen zunehmend schweren Stand.

Vergessenwerden

War der „große alte Mann der Düsseldorfer Kunst“⁵ schlichtweg rückwärtsgewandt und ist aus diesem Grund zu Recht vergessen? Wie das von ihm mitbegründete Junge Rheinland wollte Werner Heuser keine Revolution, er war in keinem Sinn radikal und pflegte eine große Nähe zum gesellschaftlichen Establishment. Es sind bei seiner Einordnung als Künstler jedoch einige Faktoren zu berücksichtigen: die Unterscheidung erstens zwischen verschiedenen Werkphasen, zweitens zwischen Selbst- und Fremdwahrnehmung, drittens zwischen visuellem Ausdruck und gesellschaftlicher Haltung. Um 1919/20 konnte Heuser durchaus zu den fortschrittlichen

⁵ Anonym, „Düsseldorf trauert um Professor Werner Heuser. Zum Tode des verdienten Malers und Akademiedirektors“, in: Düsseldorf Nachrichten, Nr. 135, 13. Juni 1964. Siehe auch S. 1 der vorliegenden Arbeit.

Künstlerinnen und Künstlern gezählt werden. Seine leicht abstrahierten, expressiven Kompositionen mit Themen, die auf den vergangenen Krieg bezogen werden konnten, standen auf der Höhe der Zeit. Dass er sich im Verlauf der 1920er-Jahre für eine ruhigere, akademischere und an „Ewigkeitswerten“ orientierte Bildsprache entschied, kann für ihn persönlich keinen Rückschritt bedeutet haben. Im Gegenteil, er muss seine Entwicklung als Neuerung begriffen haben. Doch weder sind Ruhe und Ewigkeitstauglichkeit innovationsverdächtig noch wird einem alternden Künstler ohne Weiteres Fortschrittlichkeit zugestanden. Vor allem aber dürfte die gesellschaftlich integrierende Haltung Heusers entscheidend für seine Rezeption gewesen sein: Wäre dieselbe Kunst nicht anders beurteilt worden, wenn er streitbar gewesen wäre, wenn er Manifeste verfasst hätte oder auf Konfrontationskurs zu etablierten Institutionen gegangen wäre? Systemisch betrachtet hat Heusers Positionierung dazu geführt, dass er als Akteur innerhalb von Netzwerken und Institutionen eine gesuchte ausgleichende Rolle einnahm, im auf Avantgarde eingestellten Kunstbetrieb der Zeit bis 1933 allerdings nur bedingt Erfolg hatte. Mit Hinblick auf die immer wieder vergleichend angeführte Kunst Karl Hofers wäre eine steilere Karriere möglich gewesen. Hofer allerdings erfuhr stärkere mäzenatische Unterstützung und vertrat seine Anliegen vehementer. Auch der vermutete mangelnde wirtschaftliche Erfolg der Galerie Flechtheim mit Heusers Bildern mag dazu beigetragen haben, dass sich der Galerist für Karl Hofer entschied, als die Kunst beider sich sehr ähnelte. Nach der Beendigung der engeren Zusammenarbeit mit Flechtheim nahm Heusers öffentliche Präsenz schlagartig ab. Mit Übernahme der Professur 1926 erhielt er die nötige wirtschaftliche Absicherung und ein entsprechendes gesellschaftliches Ansehen. Die überregionale Präsenz seiner eigenen Kunst profitierte davon allerdings nicht sichtbar.

Dass Werner Heusers regionale Bekanntheit nach dem Tod nicht anhielt, dürfte mit dem Siegeszug der Abstraktion in den 1950er-Jahren und der fehlenden Basis für eine Auseinandersetzung mit seinem Schaffen begründet sein. Denn nach der Beschlagnahme von Werken aus Museumssammlungen 1937 waren kaum noch Werke Heusers in öffentlichen Sammlungen vorhanden, und die zwei Neuerwerbungen wurden nach heutiger Kenntnis damals nicht ausgestellt. Zudem gab es weder umfassende monografische Literatur über ihn, noch hatte er sich selbst programmatisch geäußert. Der posthume Zugang zu seiner Kunst war daher schwierig. Eine Wiederentdeckung setzte den Zugang zu weiten Teilen des Werkes, zum Nachlass und weiteren überlieferten Archivalien voraus, eine umfangreiche Arbeit, die jenseits eines speziellen Forschungsvorhabens wie dem vorliegenden schwerlich zu bewältigen gewesen wäre. Der Kunstgeschichte ist dadurch bisher ein Künstler und Kunstakteur entgangen, der über viele Jahre das rheinische Kunstgeschehen mitprägte und gerade in seiner Absicht, jenseits des

Gegenwärtigen und des Zukünftigen zu blicken, ein Repräsentant seiner Zeit war. Werner Heusers künstlerische Entwicklung und seine kunstpolitischen Aktivitäten sind ein anschauliches Beispiel für eine Geschichte der Klassischen Moderne jenseits des Fortschrittsnarrativs.